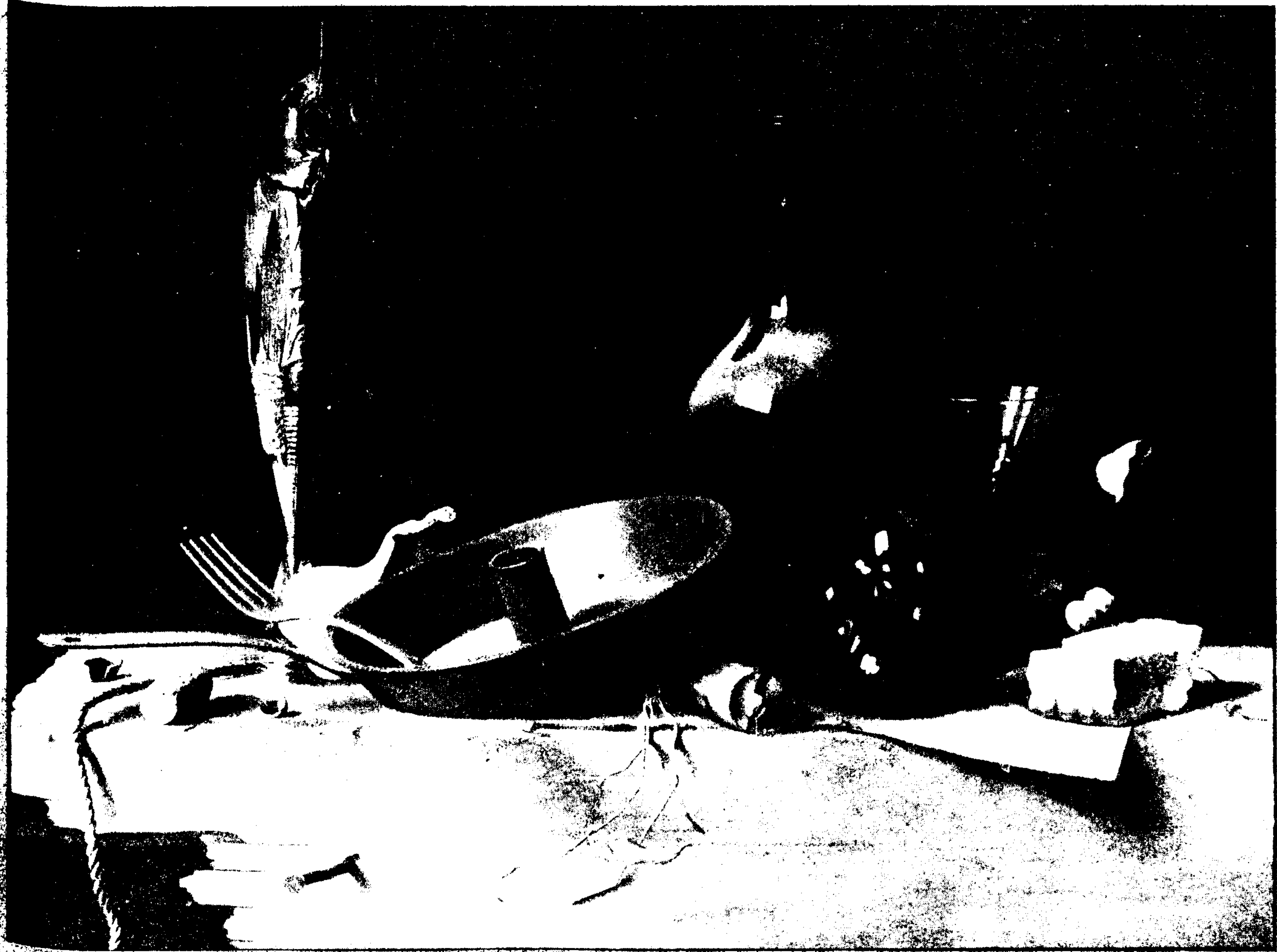


DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

ORGAAN VAN DE NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER

Waarnemend Hoofdredacteur: Dr J. VAN HAM
Redactiesecretaris: A. B. ROELS
Adm.: Uitgeverij „De Schouw", 's Gravenhage, J. P. Coenstraat 26, Telef. 771066, Giro 446173

Bijdragen, brieven en boeken ter bespreking zende men aan den redactiesecretaris, J. P. Coenstraat 26, 's Gravenhage.

Abonnementsprijs f 15.— per jaar; voor leden van de Kultuurkamer f 10.— per jaar; voor buitenland f 17.50; losse nummers f 1.50 per nummer

---

INHOUD

PLATEN

PROF. DR JAN DE VRIES

DE WAARDE DER LETTERKUNDE VOOR HET NATIONAAL BESEF

Droogstoppel toonde niet veel begrip voor den inhoud van het pak van Sjaalman; het zal zoo wel overal en ten allen tijde geweest zijn, dat het gilde der koffiehandelaren en krentenwegers de produkten des geestes als een te lichte, vaak zelfs als een te lichtzinnige waar hebben beschouwd. Brood en kaas heeft de burgerman noodig, maar gedichten? Wat baten immers alle schatten der wereldliteratuur, als wij bedreigd worden in de bevrediging der allereerste levensbehoeften! Het is waar, er zijn menschen, die zich van zulke kwellingen — zij het dan ook slechts tijdelijk — weten te bevrijden door een gedicht of een stuk proza, dat hun dierbaar is; zou niet de leeshonger dezer oorlogsjaren ten deele uit een verlangen naar geestelijke afleiding voortspruiten? Hoe herinneren wij ons nog het succes van Pallieter in den vorigen Wereldoorlog, een succes, dat alleen te verklaren was uit de hunkering naar een wereld van onbekommerd geluk.

Droogstoppel zal ook nu wellicht de beursberichten een interessanter lectuur vinden dan de sonnetten van Kloos; er is voor ons geen reden hem zijn voorkeur te benijden. Maar als de ziel van dezen Droogstoppel niet geheel verschrompeld is tot een telmachine en als die ziel eens waarlijk door de vertwijfeling van den hoogsten nood geraakt wordt, wat zal hem dan troost kunnen bieden?

Intusschen, als de mensch door den nood is terneergeslagen, dan zoekt hij in de literatuur niet alleen troost en vergetelheid, maar ook verheffing en kracht. Er klinkt uit een gedicht een stem, die aan het tijdelijke ontheven is, en daarom ook het tijdelijke overwinnen kan. In de jaren na de katastofe van 1940 zijn de „nationale" boeken bij dozijnen verschenen en men heeft geglimlacht om de plotseling ontwaakte belangstelling in onze zeehelden en onze koloniale triomfen. Was die zoo snel ontloken geestdrift wel echt en niet veeleer een politieke demonstratie, die ten doel had de aandacht af te leiden van de taak, die Nederland in Europa wachtte? Dit zal voor velen inderdaad juist zijn, maar er waren toch ook talrijke anderen, die in de ure der vernedering het beeld van een trotscher Nederland voor hun geest zagen oprijzen en uit den roem van het verleden kracht voor de toekomst verwachtten.

In 1940 schreef P. N. van Eyck de volgende strofe:

In stilte en nacht, door droefenis vermand,
Met saamgevouwen handen voor het raam
Zeg ik, de lippen bevend, Nederland,
Uw lieve, trouwe, ontroerend simple naam.

Dit is een geluid, dat in het werk van dezen dichter met een vreemde nieuwheid klinkt en dat uit diepe smart geboren is. Wij hebben in onze gansche letterkunde weinig zóó echte, zóó ontroerend-direkte bekentenissen der allernatuurlijkste vaderlandsliefde: nu eens geen rhetoriek, geen redeneerend betoog, maar de allerzuiverste bekentenis van een gemartelde ziel. Het zou wel kunnen zijn, dat latere geslachten Van Eyck zullen zegenen om deze woorden en dat het vers „In Duisternis" het eenige zal zijn, dat een levend bezit van ons volk zal worden.

Men onderschatte de beteekenis van zulk een strofe niet. Hoe gaarne wordt niet voorgedragen, in bloemlezingen gedrukt, op scholen gelezen het gedicht „Holland", dat Adama van Scheltema eens geschreven had! Eerst de vernederende bekentenis van Hollands kleinheid, maar dan in elke strofe triomfantelijk uitbrekend in den lofzang op Hollands grootheid; dat geeft de kracht tot daden, de blijmoedige zekerheid van een berekend zijn voor de taak, die ons volk in de toekomst wacht.

Maar toch, welk een pathos, dat ons soms herinnert aan de dagen van Helmers en Tollens. Dit gedicht had geschreven kunnen worden als de cantate voor een of ander nationaal feest; het is bedacht, geconstrueerd, de drievoudig herhaalde antithese verraadt een opzet, die meer uit het verstand dan uit het hart is voortgekomen. Daarentegen is Van Eycks zieleklacht het ontroerende getuigenis van een gevoel, dat in de diepste verslagenheid tot helderste bewustheid wordt. Het onbetwijfelbare religieuze karakter der vaderlandsliefde blijkt in onze gansche literatuur wellicht nergens sterker dan hier.

Elk volk heeft in zijn literaire traditie zulk een nationaal palladium. Men bedenke eens wat het Nibelungenlied voor het Duitsche volk beteekend heeft. Het is een heldenzang, die tot in de verste toekomst steeds weer den heldenmoed in Duitsche harten wekken zal. Waarlijk, het is geen ijdel spel met eerbiedwaardige namen, als in den vorigen oorlog loopgravenstellingen naar Siegfried en Hagen genoemd werden, of de Duitsche grenswal opnieuw zijn onbedwingbaarheid verkondigde, door de gedachtenis aan den „helt von Niderlant" — telkens weer was het een stuk onsterfelijk verleden, dat vormend en sterkend het heden bepaalde.

Hetzelfde deed het Rolandslied voor Frankrijk, de Cid voor Spanje, zou het lied van Brunnanburh voor Engeland kunnen doen. Getuigenissen van heroïschen adeldom, die onverloren en onverliesbaar zijn, fonkelende sterren als de nacht der wanhoop zich over een volk heeft

uitgebreid. Ons volk heeft geen nationaal epos voortgebracht, omdat het ontstond in een tijd, toen de heroïsche epiek verstomd was. Het kan ons verleiden tot mistroostige beschouwingen, dat de Middeleeuwen het hoogste bereikt hebben in den Reinaert-roman en in de liederen van Hadewych: de stem van de bijtende ironie en van het extatische Godsverlangen klinkt dus het sterkste uit de ziel van ons vrome en toch zoo nuchter-verstandelijke volk. Maar niet zoodra ontstaat uit den baaierd van den godsdiensttwist het Nederlandsche volk met een scherp bepaald nationaal profiel, of het zijn de Geuzenliederen, het is boven alles het Wilhelmus, waardoor het zoo eigenaardig religieus getinte volksbesef tot uiting komt.

Geen hechter pand liet ons het verleden na. Al datgene, waaraan Droogstoppel waarde hecht, is verteerd en vergaan; de huidige waanzinnige oorlogsvoering bedreigt de laatste stoffelijke monumenten van het verleden met een barbaarsche vernietiging, maar onuitroeibaar en altijd weer even springlevend is het woord en het lied, dat ons begeleiden zal, zoolang de Nederlandsche taal op Nederlandsche lippen niet gestorven zal zijn.

In zijn „Gijsbrecht van Aemstel" schreef Vondel de sindsdien zoo oneindig veel malen herhaalde woorden „De liefde tot zijn land is yeder aengeboren". Een simpele, een haast triviale waarheid gezegd met de allereenvoudigste woorden. Maar toch, hoe oneindig waarachtiger klinkt deze spreuk, nu zij met de vaste zekerheid van Vondels taalmeesterschap als in erts gegoten is. Het is niet een toevallige waarheid, die wij gevonden hebben, het is een onvergankelijk dichterlijk woord, dat ons telkens weer sterkt in de liefde tot het eigen volk.

Een dichter behoeft waarlijk niet het woord vaderland in den mond te nemen, om ons een droom van onuitsprekelijk geluk door het hart te stuwen. In zijn gedicht „De Bruid" heeft Jan Prins de blijheid van den Hollandschen lentedag uitgezongen, maar een ander lied van hem, „zwarte Hoofden" getiteld, heeft geen enkele toespeling op het land of volk in het bijzonder en toch hoe innig voelen wij ons met beide verknocht als wij lezen:

Ik houd zoo van die lage palissaden,
die van de kust de groote zee ingaan

en hoe stijgt in ons het besef van onwrikbaren weerstand op, als hij eindigt met:

maar ervoor staan hun zwarte hoofden,
en houden wacht.

Elk gedicht, dat een stukje schoonheid van ons land oproept, dat getuigt van een dapper verleden, van een zelfbewust heden, een bladzijde van de Camera of van Jaapje, geeft ons die dankbaar en blijmoedig stemmende zekerheid, dat alle volksgenooten, voor zoover zij door een dichterlijk woord getroffen kunnen worden, door éénzelfde gevoel worden bewogen. Geen buitenlander kan, hoezeer een mooie beschrijving van ons landschap hem treffen moge, zoo worden ontroerd als wijzelf dat zijn. Als J. C. Bloem de strofe dicht:

Land, waarop eeuwig komt gevochten
De zee, met luid geruisch,
Ik zocht geen vreemde op mijn tochten:
Ik kwam bij u naar huis.

dan zal wellicht alleen de bewoner van ons schoonste eiland deze woorden in al hun diepte kunnen meevoelen, maar er is geen Nederlander, die niet Walcheren als een stuk van zijn eigen land en dus ook van zijn eigen ziel zal liefhebben.

Weten wij wel, welk een kostbare schat onze letterkunde aan zulke echte nationale waarden bevat? Heeft men ze wel ooit verzameld en aan ons volk getoond? Geen patriottisch betoog, geen gloeiende redevoering kunnen het gevoel van vaderlandsliefde zóó in ons wekken, als dat het woord van den dichter kan.

Maar ik durf verder te gaan. Het is niet noodig om van eigen land en volk te zingen, en toch de zaligheid te doen beseffen kind van het eigen volk te zijn. Werumeus Buning dichtte eens de verzen.:

Wie voor zijn droefenissen zwicht
Die heeft Gods louter licht vergeten;
Dit is het eenigst wat wij weten:
Gods vreugde is onze eerste plicht,
Een fonkelende druppel licht.

Een algemeen-menschelijke ervaring, die los van tijd en plaats haar volle geldigheid behoudt. Inderdaad, los van tijd en plaats, maar niet los van taal. Zij spreekt zoo overtuigend en troostrijk alleen tot het hart van hem, die in de oude vertrouwde woorden van het Nederlandsch de stem van zijn moeder voelt naklinken. Alles wat hij heeft liefgehad, werd, als het werd uitgesproken, gekleed in den rijkdom van zijn eigen taal. Geen andere taal ter wereld heeft die onmetelijke diepte, die ontroerende teederheid, die overstelpende volheid als de taal waarmede wij werden opgevoed, waarin wij hebben liefgehad, waarin wij onze smart beleden hebben.

Laat Droogstoppel bedenken, dat op het oogenblik, waarop de wervelwind der geschiedenis het nationale bestaan dreigt weg te vagen, de Nederlandsche literatuur een der weinige steunsels zal blijken te zijn, waaraan wij ons kunnen oprichten. Want het Duitsche volk hervindt zijn kracht in Goethe of Hölderlin, het Fransche in Corneille of Chateaubriand, wij vinden haar alleen in het werk van onze eigen dichters. Dwaas en ondoordacht handelen zij, die het Nederlandsche lied geringschatten, omdat het vreemde hun zooveel voller, grootscher, edeler toeschijnt, want als het er om gaat om ons te sterken door het dichterlijk woord, dan zijn het alleen die van ons eigen volk, die ons waarachtig kracht en troost kunnen bieden. Elk schoon lied, elk stuk goed proza is een steen in onze vaderlandsche woning, hecht en onvergankelijk. De schoonheid, die zij scheppen, wordt niet het beste beloond door den roem aan den sterrenhemel van gansche werelddeelen, maar door de dankbaarheid in het hart van het eigen volk.

PROF. DR H. KREKEL

Prins Willem en het Volk

(Slot)

III

De vraag, met welke krachten in het volk de Prins zich het meest verwant voelde, vindt zijn antwoord in het vervolg der geschiedenis. Want de man, die na Oranje's dood de zaken in zijn geest verder leidde, was een regent, Johan van Oldenbarneveldt. In laatste instantie streefden de Zwijger en de regenten naar een zelfde doel, al bestonden er ook tusschen den vorstelijken edelman en de heeren kooplieden nog altijd groote verschillen.

De regenten waren geestelijke zonen van Erasmus, zij leefden uit de levenshouding van het humanisme. Hun levensbewustzijn verschilde van dat van het kleine volk en van de burgerij in het algemeen en bezat met de visie der renaissance overeenstemmende trekken. Beiden stonden onverschillig tegenover den strijd der confessies. Terwijl echter de beginselen der Oude Kerk hen koud lieten, voelden zij die der reformatie en der sekten als vreemde, schier vijandige machten. Des te wonderlijker, dat beide, de regenten en de Prins, tenslotte met de Hervormden tegen de Roomsche kerk zich verbonden. Gaan wij de inzichten en doeleinden van elk der partijen na.

Want vier vormen van levensomlijning waren het, welke in die zestiende eeuw om de macht streden en nu eens onderling bondgenootschappen sloten tegen een of twee hunner, dan weer op leven en dood elkander te lijf gingen: reformatie, sektarisme, renaissance en katholicisme. Elk droeg een deel van de toekomst in zich, elk bevatte moderne elementen. Maar ook was in elk een stuk verleden belichaamd, was ieder in zeker opzicht conservatief. Noemt men modern: het zich baseeren op rationeele overwegingen, het streven, het leven naar humane, dat wil zeggen: bij 's menschen eigen aard behoorende, principes te regelen, dan waren humanisme en katholicisme modern, en de beide anderen ouderwetsch. Maar acht men het zich richten tot de Massa des volks een voorbode van wat eeuwen later tot ontplooiing kwam, dan moeten Reformatie en sektarisme met hun volkschen inslag modern heeten.

Tusschen elk der twee in humanen zin moderne grootheden bestond verschil, tusschen elk der twee volksche grootheden was eveneens diepgaand verschil. De renaissance gaf niets om eenige hiërarchische orde of clericale autoriteit, zij was in het godsdienstige vrij, voelde zich aan geen ander gezag dan aan eigen natuurlijke inspraak gebonden; het katholicisme echter bleef de hoeder van het strenge gezag, afgeleid uit een apostolische opdracht. Beide waren wereldwijs, bezaten den grooten stijl der eeuwen, waren van oordeel, dat het lagere volk zich had te voegen naar de leiding der grooten. Terwijl dus een streng Roomsch vorst als Philips II van Spanje, hoewel in de gewone praktijk naar dien zelfden „raison d'état" handelend, toch de groote lijnen zijner politiek liet bepalen door zijn allesbeheerschend streven naar herstel van de eenheid der christenheid op den grondslag der Oude Kerk, daar handelden de mannen der renaissance zonder naar zulke confessioneele overwegingen te vragen. Zij heetten de „politiques", waarmede werd aangeduid, dat de motor van hun handelen het staatsbelang en niets anders was. Doordat hun religieus besef, inzoover het in hen een kracht was (wat lang niet altijd uit te maken is) niet samenhing met eenige *uiterlijke* organisatie, konden zij op bijna cynische wijze met al die godsdienstige vormen spelen, zoodat bijvoorbeeld Willem de Zwijger drie maal in zijn leven van belijdenis gewisseld heeft.

In die onverschilligheid jegens algemeene beginselen lag het *politieke* succes dezer figuren besloten. Degenen, die in die zestiende eeuw op den duur het pleit wonnen, waren allen staatslieden van *dit* type. Want zij konden, al naar de omstandigheden het eischten, *die* krachten zich tot vrienden maken, welke op dat bepaalde moment den doorslag gaven. Met een open oog voor hetgeen in politiek opzicht perspectief bood; bereid met alles wat levenskrachtig was, zich te verbinden, teneinde aldus het doel, de sociale orde en het behoud van den staat te bevorderen; zonder scrupules, waar het gold met oude vooroordeelen te breken, of bestaande bondgenootschappen op te zeggen, — in dien trant kon Frans I zich tegen de overmacht van Karel V staande houden en wist de Zwijger den schier wanhopigen toestand in de Nederlanden te zijnen gunste te keeren. Daarentegen moesten Alva en Philips, ondanks hun voortreffelijke bestuursmethoden, en dat nog wel gesteund door de sterkste militaire traditie dier eeuw, schipbreuk lijden, doordat zij, aan één star principe gebonden, de diepere, intuïtieve krachten, die in de volksziel sluimerden, miskenden. Dogmatiek en politiek flair gaan niet samen.

Zoo bezaten dus renaissance en humanisme, twee vertakkingen van één zelfde levensconceptie, het „savoir faire", dat hen tot beheerschers der situatie maakte, dàn, wanneer zij er in slaagden, de veelvuldig worstelende krachten tot een, zij het ook tijdelijke en zeer wankele samenwerking te brengen. Maar het was altoos een

aristocratische houding, welke dit alles bepaalde. Aristocratisch en tegelijk modern. Dat wil in dit verband zeggen, dat in de *sociale* structuur niet langer de adel als zoodanig, maar alleen de modern gezinde adel en naast hem vele prelaten benevens de hoogere burgerij den doorslag gaven. Het opkomend *kapitalisme* der Hollandsche regenten vond steun juist in die levenshouding van het humanisme. Een zelfde soort onverschilligheid voor alles, wat buiten de direct zakelijke aangelegenheid viel, een zelfde vorm van milde skepsis en wereldwijze onverschilligheid jegens alle algemeene principes, jegens dogma en leerstelling, bezielde zoowel den adellijken bestuursambtenaar, als den schepper eener nieuwe economische orde, den grooten ondernemer en bankier, die zich om de oude gildenbepalingen niet bekommerde en wiens speculaties in wezen verschilden van de middeleeuwsche handwerkstradities en de aan locale gebruiken gebonden economie.

Modern, in dien zin, dat zij de rationeele, empirische werkelijkheid erkenden, waren dus de vorsten in den stijl van Hendrik IV, de hooge bestuursadel en de hoogere geestelijkheid, de lagere adel, inzoover hij in dienst van dit administratieve en militaire apparaat stond, de groote handelsheeren, tevens gewoonlijk beschikkende over de stedelijke regeeringslichamen en voorts de theoretici, die zooals de Italiaansche schrijvers of de groote Spaansche juristen, met betere methoden van tekstverklaring of wetsuitlegging den nieuwen staat en het nieuwe volkenrecht voorbereidden. Ouderwetsch in dienzelfden zin, dus niet rationeel, maar gegrond in een traditioneel en intuïtief levensbesef, waren de kleine Duitsche vorsten en was in de boven omschreven beteekenis bijvoorbeeld ook iemand als Philips II. Dan de lagere geestelijken en de meeste ordegeestelijken (niet de Jezuïeten!), de kleine, aan zijn landbezit of zijn oude leenverhouding gebonden adel, en eindelijk en voor alles, wat uit de volksche traditie der middeleeuwen leefde: de kleine burgerij van ambachtslieden, beurtschippers en neringdoenden, vereenigd in hun corporaties, schutterijen, gilden en broederschappen, menigmaal met invloed op de stedelijke besturen, een invloed echter, die steeds meer beperkt en questieus gemaakt werd.

Beziet men reformatie en sektarisme met die oogen, dan waren zij zeer ouderwetsch en achterlijk, gedragen door standen en beroepen, welke ten ondergang gedoemd waren, zonder wereldwijsheid, wars van een rationeele levensorde, gegrond in de organische, traditioneele, gegeven, kortom nog middeleeuwsche verbondenheid.

Toch waren ook in in hen moderne, de toekomst dragende krachten belichaamd. De vrijheid, die zij opeischten, droeg een ander karakter dan dat der „politieken" en der kooplieden-regenten. Want dezen voelden zich vrij, omdat zij enkel aan eigen inzicht en eigen, natuurlijke zedelijkheid, aan geweten en redelijke vroomheid, zich gebonden achtten en aldus alle conventioneele regels slechts als aan hen ten dienste staande middelen zagen; zij voelden zich vrij, omdat voor hen geen algemeene, de wereld verklarende en omvattende principes buiten hen golden, maar zij slechts zoodanige erkenden, die in hen zelf rustten. De zoon der reformatie daarentegen beleefde zijn vrijheid in het zich gebonden weten aan zulk een algemeen, alles dragend beginsel, dat niet zijn eigen schepping was, maar in de heilige en onbegrijpelijke orde Gods besloten lag, een beginsel, hetwelk hem onder het gericht en de tucht eener goddelijke gerechtigheid plaatste, maar juist daardoor tegenover alle aardsche machten hem tot een in vrijheid oordeelend man verhief.

Toch weer niet zoo, dat hij die aardsche machten niet zou tellen of eerbiedigen. Want in den eerbied voor de aardsche machten lag de tegenstelling tusschen de reformatie en het sektarisme. De sekten trokken uit het inzicht, dat de mensch enkel aan den God des Bijbels onderworpen is, de consequentie, dat dan ook alle *bestaande* orde van onwaarde was en een *nieuwe* orde, geheel opgebouwd op den grondslag des Evangelies — hetgeen in de praktijk wilde zeggen: op de beginselen van de Bergrede, Mattheus 5 tot en met 7 — er voor in de plaats moest komen. Zij waren in één woord revolutionairen, die droomden van de stichting van het Rijk Gods hier op aarde en die aan den opbouw daarvan wilden medewerken. De Hervormden daarentegen, zoowel de Lutheranen als de Calvinisten, eerbiedigden de bestaande verhoudingen en erkenden in de aardsche macht een noodzakelijke, door God ingestelde en geheiligde orde; zij waren, hoezeer ook revolutionair in de religie, anti-revolutionair in de politiek en keerden zich met even groote felheid tegen de sekten als tegen de vertegenwoordigers der Oude Kerk. Slechts indien men deze principieele tegenstelling in het oog houdt, kan men den zoon der reformatie recht doen. Wel stond hij *vrij* tegenover de aardsche machten, omdat hij zich in zijn geweten slechts aan God en Diens woord gebonden achtte, maar hij eerbiedigde die machten, omdat zij door God als middelen tot orde in de menschenwereld waren ingesteld. „Alle macht is uit God" beleed hij met den bekenden tekst uit het dertiende hoofdstuk van Paulus' brief aan de Romeinen.

De reformatie, gebonden aan de ouderwetsche orde, aan allen, die in welken stand ook levend, of zij nu tot den adel of tot de burgerij behoorden, de *organische* orde wilden handhaven, zou conservatief kunnen schijnen, ware het niet, dat haar kritiek op het bestaande stelsel der Roomsche Kerk geweldiger gevolgen heeft gehad, dan alle verzet van humanisten en politieken te zamen. De diepste, principieelste, alles doordringende werking ging van de reformatie van Luther en Calvijn uit. Want hoe machtig de andere krachten ook waren, hoezeer zij het uiterlijk gelaat der wereld wijzigden, het allerlaatste en allereigenste van den mensch lieten zij onberoerd, en juist *dit*, alléén *dit*, werd door de reformatie aangeraakt en omgezet. Dit naar binnen richten van den blik, deze levenshouding, die den mensch direct tegenover de goddelijke gerechtigheid plaatste, had gevolgen, waarmede verbonden ook de drie andere genoemde factoren herscheppende krachten konden worden. Zonder dien *principieelen*

ommekeer door de reformatie, een ommekeer, welke het aangezicht des menschen op een *buiten* het direct gegevene liggende, maar zijn diepste Zijn bepalende werkelijkheid richtte, waren zoowel renaissance en sektarisme alsook het bestaande katholicisme krachteloos gebleven; eerst door die achter alles drijvende kracht der reformatie kregen ook die drie andere bewegingen een zoodanig dynamisch karakter, dat zij de medescheppers der moderne wereld werden. Want sterker dan iedere andere kracht is die kracht, welke des menschen innerlijk bestaan met de goddelijke werkelijkheid confronteert. *Dit* nu was het, dat de reformatie teweegbracht.

Men wijst er veelal op, dat de volgelingen van Calvijn het moderne beginsel nader stonden dan die van Luther, en dit is juist. Maar toch moet men dit onderscheid niet grooter maken dan het was. Luther zoowel als Calvijn beleden een Godsgeloof, dat *alle* rationalisme weerde; beiden geloofden aan de praedestinatie, dat wil zeggen aan de uitverkiezing van den eenen, en de verwerping van den anderen mensch door Gods onbegrijpelijken Wil; beiden leerden den mensch, dat hij „zijns zelfs zaligheid moest werken in vreeze en beving"; beide wezen elke poging, het geheim Gods te benaderen, af en geloofden aan de wonderdadige, voor ons volkomen onvatbare inwerking van Gods kracht in deze wereld.

Dat *daarnaast* in het Calvinisme een *levenspraktijk* opkwam, die op ordelijke, aan vaste schema's gebonden, methodische regels berustte, doet aan dit grondfeit, hun *Godsopvatting* niets af. Want die Godsopvatting was de diepste, beslissende drijfkracht in het leven onzer gereformeerde vaderen, zij is het in de thans actieve orthodoxie nog. Eerst daardoor was het dan ook mogelijk, dat de reformatie in de zestiende eeuw zich verbond met de *ouderwetsche* sociale structuur en met de verouderde standen. Want wel verre van in het gevlij te komen van het modern kapitalisme, stonden Calvijn en zijn volgelingen in *die* eeuw (in de tweede helft der 17de eeuw werd de situatie anders) aan de zijde der ouderwetsche burgerij, der gilden en corporaties, der locale overheden en lagere edelen, kortom van alles, wat met den term „organische" of middeleeuwsche, feodale traditie omschreven kan worden. Dat blijkt ook hieruit, dat zoowel in Frankrijk als in de Nederlanden de dragers der oude orde, die tegen het wordend absolutisme in verzet kwamen, zich om de banier van het Calvinisme schaarden, terwijl de moderne mannen — modern nu in sociaal-politieken zin genomen — regenten en hooge edelen waren, levende uit den geest van renaissance en humanisme.

IV

Maar in den strijd der partijen kwamen verbintenissen van allerlei aard tot stand: de Hollandsche regenten, ofschoon zij Erasmianen bleven en hun levensinzicht niet veranderden, gingen samen met de calvinisten en maakten aanspraak op de leidende bestuursmacht in de Hervormde kerk; Oranje, een vorst en edelman, opgevoed in den geest der renaissance, werd de leider der rebellen en nam hun confessie over. Hoe moeten wij deze dingen zien, hoe deze wisseling in uiterlijke binding — van het Roomsche geloof naar het Calvinisme — ons voorstellen?

Wij zullen alleen dan iets van de drijvende krachten dier periode begrijpen en ons in de daden, de motieven der op de kritieke momenten genomen beslissingen kunnen indenken, wanneer wij ons in den geest der menschen verplaatsen en ons van onze eigen vertolking hunner woorden losmaken. Want al gebruikten zij, om hun godsdienstige overtuiging uit te drukken, dezelfde formules die ook thans nog in gebruik zijn, het waren toch geheel anders gerichte menschen. Toen zoowel als nu was de leer die der Hervormde Kerk, het was dezelfde gereformeerde liturgie, in de formulieren van doop en avondmaal neergelegd; de kinderen leerden dezelfde cathechismus; de theologen doceerden eenzelfde dogmatiek. En toch was alles anders, doordat de vooronderstellingen anders waren; hun uitgangspunt verschilde van dat der hedendaagsche protestantsche orthodoxie. Dezelfde woorden hadden een anderen inhoud voor het zielsbestaan. Het menschelijk Zijn was anders.

In het calvinisme dier strijdbare eeuw was alles streng omlijnd, dwingend van formuleering, vast en duidelijk van opzet. En toch verschilde het in zijn wezen van de louter leerstellige en zedenbepalende strengheid van het later calvinisme. Het was nog open, nog onmiddellijk verbonden met de dingen des levens, de formules gaven tastenderwijs uitdrukking aan wat doorleefd werd. Het levensbegrip, steil in zijn vorm, was in wezen betrekkelijk; vandaar dat er binnen het calvinisme nog langen tijd — tot 1618 toe — partijschappen mogelijk waren, en dat zoo zeer verschillende inzichten als die tusschen Arminius en Gomarus zich *beiden* op Calvijn beroepen konden. Het was alles vrijer, ruimer, wijder, doordat het leven zelf, de orde der wereld, het Zijn der menschen op het spel stond en nog niet in vaste, harde omlijstingen gevangen was.

Voor het bewustzijn dergenen, die deze leer aanvaardden, stonden de *consequenties* der leer op den voorgrond; de confessie zelf, haar leerstellige *inhoud*, kwam eerst op de tweede plaats. Alleen de theologen streden daarover, den leeken was het om de daarmee samenhangende, daaruit voortvloeiende ordening des levens te doen. De confessie bepaalde in dien tijd alle andere dingen, en zij werd omgekeerd door al het overige bepaald; zij stond in het centrum, omdat niemand zich buiten haar een ordening in den staat, een zekerheid voor de *massa*, voor het gewone *volk*, denken kon. Voor de groote heeren mocht zij, althans wat hun eigen, bijzondere leven betrof, een zaak van ondergeschikte beteekenis zijn, in het staatsgeheel, als draagster der massale overtuiging, was zij centraal. Geen ordening, geen wereld was denkbaar zonder een ondubbelzinnige betrekking tusschen overheid en confessie; niemand kon zich voorstellen een goed functioneerend staatsbestel, zonder een verbintenis met de religie des volks. Anderhalve eeuw strijd binnen de kerk, en daarna een eeuw van strijd tusschen de drie gezindten (Roomsch, Luthersch,

Gereformeerd) had de staatslieden geleerd, dat het zonder een confessioneele orde, die het volk met den staat verbond, niet ging. De massa was in die eeuwen aan het woord gekomen. Al bezat zij nog niet de macht, die haar eerst sinds 1789 toeviel, haar geschiedvormende invloed, zij het ook nog ongeordend, deed zich reeds gevoelen. In de reformatie, zoo goed als in de oude kerk, was de massa een macht; in welken zin echter elk dezer drie de verhouding tot haar bepaalde, schetsten wij hier boven. Als natuurverschijnsel is de massa altijd en overal gelijk in wezen; haar positie binnen het geheel is echter in elke periode verschillend. Zoolang zij zich niet, zooals in den modernen tijd, van haar „recht" bewust was, bleef haar actie aan vastomlijnde, gegeven ordeningen gebonden; ook de sekten, hoewel nog het minst omlijnd, vertegenwoordigen zulk een orde. Reformatie zoowel als katholicisme keerden zich krachtig tegen het drijven der sekten; toch waren ook in de kerken consequenties, die, huns ondanks, het sektewezen in eigen kring bevorderden. Elke confessie stond er weer anders tegenover. De Lutheranen laakten in de calvinisten een geest van sektarisme en in zekeren zin was dit verwijt gegrond.

Vatten wij samen. Waar het de *consequenties* der confessies gold, streden de partijen in de zestiende eeuw op leven en dood; waar de *leerstellingen* in het geding waren, kwamen, althans voor het gevoel der leeken, allerlei overgangen in aanmerking. Dat is de verklaring er van, dat een staatsman zooals Prins Willem zonder moeite eenige malen van confessie kon wisselen. Men onoprechtheid of ongodsdienstigheid heeft dit niets te maken. Zijn religie was verwant met het gevoel van den mensch der renaissance, hetwelk wij in den aanvang schetsten: een kosmisch levensgevoel.

V

Levensgevoel echter was gebonden aan den *stand*, waarin de mensch geboren was. Hier raken wij, naast de confessie, de tweede, het leven dragende en bepalende macht. Wij modernen kunnen ons niet meer voorstellen, wat stand toen inhield. Van de middeleeuwsche wereld was reeds veel verloren gegaan; een nieuwe geest was vaardig geworden. Maar juist die standenorde had zich het langst gehandhaafd, ja, juist doordat al het andere wankelde, werd in de late middeleeuwen de stand de dragende, bindende, ordenende kracht bij uitstek. Tegen het streven der vorsten naar centraal gezag, tegen hun politiek, die er op uit was, de bestaande rechten van den adel, van de oude, organieke gezagsdragers te beknotten, deed het beginsel van stand zich sterker dan ooit gevoelen. Op het volksrecht, op de privileges der enkelingen, op de functie der verschillende standen kwam nadruk te vallen, te grooter, nu al deze rechten door de naar absoluut gezag strevende heerschers bedreigd werden.

Onder alle standen echter was de adel de stand bij uitstek: zijn recht, in eigen zijn geworteld, aan niemand onderworpen, maakte het wezen van zijn bestaan uit. Innerlijk vrij was de edelman; zonder de remmen, die de moderne mensch kent; in vrije, souvereine beslissing bij elke wending des lots; het was het fier rechtop staan, ongedwongen, uit volle ongebroken zekerheid. Juist die vrijheid is adel. Slechts zulk een stand kon uit den geest der renaissance leven, was in staat hem in de praktijk toe te passen, alle voorschriften van zeden en wet te overtreden en toch aan eigen wet gebonden, enkel aan eigen eer verplicht, als man van karakter te handelen. Zulk een ordening des levens moest tot dien éénen stand beperkt blijven, zij kon niet voor het geheele volk gelden. Zoo ging zij in Italië van zelf samen met het machtig instituut der kerk: hier konden ook de pausen, naast de wereldlijke heeren, uit dien geest leven. De Fransche en de Bourgondische adel echter voelde zich geheel vrij van de oude confessie. Hun strijd gold reeds lang een vorstelijk gezag, dat er op uit was, hun rechten te verkorten. De monarchie in Frankrijk had vrede gesloten met de Oude kerk, nadat deze haar in 1516 het recht van de benoeming der hooge en lage geestelijken had toegekend: de zoogenaamde Gallicaansche vrijheden. Het verbond tusschen Koning en clerus was voor de Fransche edelen een reden te meer, zich van de Kerk af te keeren. Het katholicisme zeide hun niets meer, zij stonden open voor een inzicht, dat de standen als organische grootheden in een door God geschapen orde zag: vandaar de affiniteit tusschen adel en calvinisme. Zelfs bij het Fransche hof had de nieuwe leer ingang, ja, een man als Rabelais voelde er zich mee verwant. Dit alles wijst er op, hoe ruim en open de reformatie in haar eersten tijd was; het toont, hoe aanvankelijk haar aanhangers gedragen werden door een levensgevoel, verschillend van dat der steilgereformeerden van later eeuwen. Met deze Fransche en Zuidnederlandsche edelen hield de politiek van den Prins van Oranje rekening; hij voelde zich aan hen verwant, ook al was hij zelf geen calvinist in zijn hart. Zijn broeders echter, Jan de Oude en Lodewijk, streden van harte in de rijen der calvinisten, waren streng in de leer. Wij begrijpen nu, hoe het principieele calvinisme dezer Nassau's met hun adellijk wezen kon strooken.

De Prins zelf echter koos voor de gereformeerde religie op louter politieke gronden. Hij, als zoo vele vorsten zijner eeuw, liet zich door staatsbelang drijven. Een beginselloos opportunisme was dit niet. Centraal was voor hem het belang van den staat, hetwelk met het handhaven der orde samenviel. De orde kon echter alleen in overeenstemming met de diepste gevoelens der menigte behouden blijven. Toen de Prins bespeurde, dat de zaak der rebellen alleen te redden was, indien de hen drijvende kracht, het calvinisme, tot grondslag werd gemaakt, aarzelde hij niet, deze confessie tot de zijne te maken. Het was de stilzwijgende erkentenis, dat de strijd der partijen zijn geldigheid had, ook al viel deze buiten zijn eigen, in de wereld der renaissance gegronde levensvisie.

De Prins bleef, onder alle wisseling van uiterlijke belijdenis, trouw aan zich zelf, en zoo kon hij trouw zijn aan de zaak, die hij voorstond. Dit nu was de zaak der Nederlandsche rebellen. Om haar te dienen bracht hij het offer zijner persoon.

PETER MULDER

De beteekenis van Vincent van Gogh voor onzen tijd

> **Zola, die zich overigens m. i. nog al eens kolossaal vergist in zijn oordeel over schilderijen, zegt in „Mes Haines" iets moois over kunst in 't algemeen „dans le tableau (l'oeuvre d'art) je cherche, j'aime l'homme, l'artiste". Ziedaar, dat vind ik volkomen waar, ik vraag U, wat zit er voor een man, wat voor een ziener, of denker, kijker, wat voor een soort menschelijk karakter achter zekere doeken, waarvan de techniek wordt geroemd, immers dikwijls niets.**
>
> **Vincent van Gogh: Brieven.**

Op dien fatalen 27sten dag van Hooimaand 1890 schoot Van Gogh zich een kogel in de borst en overleed kort daarop. Thans na ruim 50 jaar straalt zijn ster nog onverzwakt. Wie den mensch zoekt in de schilderkunst, begint en eindigt bij Vincent. Hij is de mensch-schilder bij uitnemendheid, de groote werker en de hevig gekwelde. Er zijn vele van Goghs, die rondwaren achter de liefdevolle bladzijden zijner bewonderende levensbeschrijvers, zooals er ook vele Rembrandts en Multatuli's bestaan, maar in zijn brieven heeft Vincent zichzelf een onvergankelijk monument geschapen.

De afstand tot zijn persoonlijkheid en zijn werk wordt grooter en grooter en wij zien hem al rustiger boven het barnen der beoordeelingen uit, boven lofprijzingen en kritiek, boven het brouhaha van duizend stemmen die zooveel over hem uitschalden, dat zijn fascineerende figuur ze eerder door vervaagde dan verhelderde. Zijn ingewikkelde wezen is dat van een gesplitsten geest, van een mensch met ontzaglijke vermogens, geniaal, maar met tegengestelde en elkaar op leven en dood bestrijdende driften en gevoelens. 't Is door deze vreemde en wonderbare innerlijkheid, dat tallooze schrijvers in vlam raken en het is gewoonte geworden om Vincent te schetsen als de super-geniale, de geweldenaar, de heroïsche strijder, de hemelbestormer en profeet, de tragisch zielszieke en getourmenteerde, maar ook als de waanzinnige, die volgens Cézanne krankzinnige werken voortbracht. Ten slotte was Vincent dit allemaal in meer of mindere mate en nog veel meer, de tijd echter verricht vanzelf het noodzakelijke schiftings- en louteringsproces, waarbij ook het meest waardevolle en ernstige, dat over den grooten werker geschreven werd, zooals door een Just Havelaar, wel eenige correctie behoeft. Maar hier spreekt tenminste een kernachtig Hollander over den Hollandschen noordschen schilder, die in zijn vaak somnambulair scheppen wel niets van een Franschen meester heeft, méér Fransch dan Hollandsch, zooals o. a. Charles Terrasse ons wil doen gelooven.

De spontane omgang met Vincent's persoonlijkheid werd ten zeerste bemoeilijkt door het steeds toenemende aantal publicaties, waaronder ook vele psychiatrische studies, door processen, kunsthandelspeculaties en Fifth-Avenue-tentoonstellings- en Persreclame. Het groote publiek interesseerde zich tientallen van jaren voor Van Gogh, omdat vele „echte" werken, die zij vol burgerlijke verbazing of grijnslachen hadden aangestaard, valsch bleken te zijn. Men herinnere zich het proces Wacker (1932), waarbij Hollandsche en Duitsche deskundigen in strijd geraakten en waarbij men terug wilde naar een „nicht durch Sachkenntnis getrübtes" oordeel. Of men genoot van dien dommen Couvreur uit Breda, die wagonladingen teekeningen van Van Gogh voor een dubbeltje per stuk verkocht, er kinderschortjes van maakte of ze in de kroeg voor een biertje ruilde. Men dacht daarbij echter minder aan het mishandelde werk dan aan de kapitalen, die zoodoende voor den bezitter verloren gingen.....

Tegenover al deze ongezonde sensatie stond en staat ongeschokt de briefwisseling Vincent-Theo, die men rustig kan lezen, alsof er niets anders over het „geval" Van Gogh bestond.

„Ik zeg het je nogmaals, dat ik je altijd zal beschouwen als iets anders dan een handelaar in Corots, dat je door mijn tusschenkomst deel hebt in 't ontstaan van zekere doeken, *die hun kalmte bewaren zelfs in den ondergang*".

Maar wat zou Vincent geweest zijn zonder Theo? Door hem alleen was zijn bestaan mogelijk en is hij verbonden met de wereld. Het is een epos van opofferende broederliefde en onwankelbare trouw. Theo, de sociabele, maar ook de strijder, wonend en werkend midden in Parijs tusschen burgers en artisten, gesprekken voerend, zaken afwikkelend den langen dag; een dag vol spanningen, zorgen en teleurstellingen soms, niet het minst om den wonderlijken man in Arles, van wien hij nimmer iets verkoopen kon. Theo een beschermer, Vincent een barbaar! Wat ware er ooit van hem terecht gekomen zonder de mogelijkheid van immer weer te bedanken: „je te remercie ... je te remercie" ... voor 50, voor 100, voor

150 franks en voor de tubes verf en het doek en duizend dingen meer! Maar ook een enkele maal de schrijnende klacht, dat men hem wel aan geld, maar niet aan vrouw en kinderen kan helpen . . . 't Is Theo, die de wonderlijkheden van Vincent verdraagt, zelfs in eigen huis, die zich geregeld wegspoedt om orde op de verwarde zaken van zijn broer te stellen, tot het bittere einde toe; 't is Theo, die te Auvers den stervende zal bijstaan, om hem reeds een half jaar later in het graf te volgen.

Moest Theo wel eens wankelen in zijn geloof, toch hield hij van zijn broer, op die angstige wijze, zooals men een buitengewoon moeilijk en onbegrijpelijk kind beminnen kan, waarin evenzeer een rijkdom van gevoeligheid verborgen ligt. En ook het nageslacht bemint den schilder, juist door die vreemde mengeling van norsche kracht en kinderlijke argeloosheid en gevoeligheid. Men voelt zich aangetrokken tot dien ruigen man met zijn forsche lichaam en zijn onweersgezicht, een boer in zijn uiterlijk, ploegend en zwoegend op zijn doeken, zooals de landman op zijn akker . . ., maar achter dat schrikwekkende voorhoofd is de geest van een denker en achter zijn blauw boezeroen het hart van een dichter. Wij voelen genegenheid voor dien grommenden beer, die zijn doeken betrommelt en bemetselt, die er tubes vol met één kneep op leegspuit, die immer onderzoekt en werkt in doodelijken ernst; wij houden van dat werk, dat niet gemaakt is om te behagen, doch waarmede de eerste kennismaking dikwijls genoeg aandoet als een vuistslag, een onderhoud onvormelijk en stug, waaruit de vriendschap geboren wordt. *Deze „onstuimige mystisch gestemde Germaan"* (J. Havelaar), deze donkere, sombere, grüblende noorderling bedwelmde zich aan de gloeiende zon van het Zuiden, waarvan hij genezing verwachtte. „De weg van kou naar warmte, van nevel naar helderheid, van 't Noorden naar 't Zuiden, velen zijn hem vóór van Gogh gegaan. Maar hoe ànders gingen ze hem. Met welke waardigheid, welke bezonnenheid, welke zorgvuldigheid bij 't registreeren der étappen legde Goethe hem af. Onbezonnen en met kinderlijke haast stortte zich van Gogh, gelijk Icarus, in de doodelijke gloeden". [1])

Vincent's innerlijke structuur wordt onder de hevige zon van Arles niet veranderd, het is juist of deze zon, bij alle emoties die hij door 't blijde kleurige landschap ondervindt, hem benevelt en zijn problemen nog doet toenemen. De hartstocht, de vervoering sleepten hem mee. Onrustig maakte hem het besef van zijn onvermogen om te bereiken wat hij wil. Hij haat zijn eigen misteekeningen en slordigheden en beschouwt ze zelf allerminst als geniale vrijheden, terwijl bepaalde lieden deze misteekeningen, leegten en wanschapenheden juist als opperste deugden willen voorstellen, bij voorkeur wijzend op de „fouten" van Rembrandt en Michel Angelo en zich beroepend op een uitlating van Anatole France, dat ook de grootste schrijvers er geen regels op na houden, dat zij onregelmatigheden en onnauwkeurigheden begaan en niet geduldig of correct zijn.

Die hartstochtelijke schilderstrant, die overmatige drang tot uitdrukken en getuigen, die spanning en diepte der gedachten winnen het van een kalmen toets en overlegde teekening. En niet alleen de misteekeningen hinderen en storen, maar ook de tegenstrijdigheden, die er liggen tusschen die ongebreidelde schildersdrift en de stille geaardheid van bepaalde onderwerpen, hun fijnheid, hun rust, waaraan de passie en de gejaagdheid zich niet laten hechten en ophangen. Om alle waarneembare dingen ligt tevens het geheim van een niet-essentieele werkelijkheid en in veel teere en schoone verschijningsvormen ligt een ontroering, waartegenover ziel en hand zich alleen maar met uiterste geconcentreerdheid kunnen verdeemoedigen. Vincent met zijn groote hart wilde àlles omvatten en schilderen, maar fijne afstemmingen van toon, de droombeelden van een ideale wereld, het kostbare en fragile van allerlei voorwerpen, het donzige van een kindje of de ingetogen lieftalligheid van een vrouw, dat zijn dingen, die een heel aparte wijze van doen vergen en slechts den zeer fijngevoeligen en ervaren schilder gelukken, die geleerd heeft te scheppen en te putten uit de diepe onderstroomingen der Idee. Het is dan ook volslagen overbodig en verkeerd Vincent ten koste van b.v. Mauve te verheffen, omdat men dan beide groote schilders ernstig miskent.

Maar er zijn ook onderwerpen, waaraan zich eeltigheid en ruigheid, donkerte en zwaarte van een gelaagde natuur kunnen hechten en ophangen en 't is wel daarom, dat die echte Vincent-motieven ons blijvend aangrijpen en bekoren: verlaten spoorwagens, een paar oude schoenen, vogelnesten, bokkingen, krabben, stervende zonnebloemen, stillevens met aardappelen en groenten, harde stoelen en britsen en vervallen hutten. En er zullen ook wel altijd menschen zijn, die krachtens hun aanleg alle stillevens van Chardin, Vollon of Fantin cadeau geven voor één aardappel van Van Gogh, die de intieme gevels en tuinen van Thoma of Nanninga gaarne verruilen voor Vincent's huizen te Arles en Auvers en zijn Arlésienne en Mademoiselle Ravoux aantrekkelijker vinden dan de vrouwen en meisjes van Renoir, Corot of Matthijs Maris . . . . . .

Zeer opmerkelijk is wel, dat Vincent, de hartstochtelijke, zoo weinig dieren schilderde, in 't bijzonder het paard, vol kracht en dynamiek, edel en fier of moe en afgesloofd, maar immer een dier vol oereigen warmbloedige levensmuziek, zoo tusschen rede en instinct in, zooals Breitner 't afbeeldde en zooals 't steeds als hoofdfiguur voorkomt bij Prof. Junghanns.

Maar welk een waarlijk gezond schilder kon Vincent zijn! Wij erkennen en zoeken thans welbewust dien gezonden Van Gogh, den realist, den natuurlijken waarnemer, den schilder van lachende beemden en mateloose verten, van de Ophaalbrug te Arles, van de Rhônebarken, de Rivieroever met roeibooten en de Zeilschepen van Saintes-Maries! Dit zelfde gezonde vinden we zoowel in zijn bloemenstillevens als in zijn stralende boomgaarden en bloeiende boompjes terug en evenzeer in de franke portretten van den Zouaaf Milliet, van Armand Roulin

---

[1]) Wilhelm Uhde: Leben und Werk des Vincent van Gogh.



VINCENT VAN GOGH KNOTBERKEN (FOTO ARCHIEF)



VINCENT VAN GOGH DE OCHTEND, NAAR MILLET (FOTO ARCHIEF)



J. ROOZENDAAL FRAGMENT UIT HET HALEWIJNLIED (FOTO A. DINGJAN)

van een Fransch Officier, van Vader Tanguy. En zien ook al vele zelfportretten er vreemd en gekweld uit, daar zijn er die een ontspannen mensch vertoonen, waarin zeer sterk het luisterende, aandachtige en wijsgeerige spreekt.

Een groote rust kan er uitgaan van een enkel werk, zooals uit de penteekening van de Vlakte La Crau, waar afgeoogste korenvelden zich tot den einder uitstrekken „als de oppervlakte van de zee". Rust ook van de Akkers met de Blauwe Kar.

Bijzonder na komen ons thans weer zijn stukken van arbeid en bodemverbondenheid. Naar aanleiding van zijn teekening „De Zaaiende Man" (1881) bericht hij, dat hij die werkers onophoudelijk teekenen moet, hoe moeilijk hem dit ook valt. Maar zooals hij zegt: „Zijn eenmaal een paar schapen over de brug, dan volgt de gansche kudde."

Zijn zaaiende, maaiende en garvenbindende boeren, aardappelpoters en rooiers, wevers en weefsters, waarbij hij zich ook op Millet's werken inspireert [1]), zijn allerminst menschen die zich van een schoone waarlijk socialistische gemeenschap bewust zijn. „De Aardappeleters", die groote synthese van al Vincent's zoeken en studeeren uit dien tijd, blijft een verschrikkelijk doek van boerenarmoede en verwording, dat altijd nog een maning inhoudt, herinnering aan een wereld vol schrilste tegenstellingen en uitbuiting.

De werkers bij Van Gogh schijnen nimmer te kunnen zingen, ze zijn sombere vechters, naar de aarde gekeerd in plaats van naar de zon, maar ze zijn geheel aanvaardbaar, omdat ze behooren tot ons bloed, ons volk; omdat ze iets van het groote lijdende hart van hun schepper in zich dragen en zwoegen met norsche verbetenheid. Het sterke karakter, de expressie maken deze gestalten belangrijk en boeiend, zij laten ons nimmer koud en stooten ons niet af, ondanks hun weerzinwekkend uiterlijk. Dreigt bij zulke figuren eenerzijds een schokkende strekking, mede door gebrek aan evenwicht en door misvormingen, anderzijds wordt dit zwoegende gekromde geslacht van een sterk aangrijpende menschelijkheid, juist door die verheviging van uitdrukking, die, of zij vreugdevol of droef is, de weerspiegeling blijft van de diepe onzichtbare Idee door middel van een „vergroote psychiek" [2]), een sterk verinnigd waarnemings- en gevoelsleven. Gaf wel ooit een schilder zich met zulk een frenetieke overgave aan zijn sujetten als Vincent? Als dichten een overmoed is, naar Goethe's woord, dan is schilderen wel evenzeer een uitgelatenheid van den geest, een overmaat van zielsuitdrukking, want wat moet er overblijven na een zoo afdempend, afremmend proces van materiaal-mediums en technische procédé's, wanneer niet met een òverdruk, een hoogspanning van gevoel wordt begonnen! Groote, diepe, intense gevoelens! „*Il a bien peint, parce qu'il a bien senti*", dit woord dat Fromentin over Rembrandt schreef, geldt ook ten volle voor Vincent!

[1]) Men zie „Het slapende boerenpaar", omslag De Schouw, April 1944, met toelichting Peschar.

[2]) Term van Dr J. D. Bierens de Haan.

Van Gogh ziet door het type dat hij schept de gansche gemeenschap oplichten en hij kon het niet helpen, dat het lichaam dier samenleving, waarin hij geboren was en werkte, vol etterende wonden en builen zat en dat hij, ofschoon diep overtuigd van een betere samenleving die komen moest, allerminst in staat was blijde en zelfbewuste gestalten te scheppen.

Door de synthese, waarbij het Ik van den kunstenaar zich vereenzelvigt met het Wij der gemeenschap, waarbij zijn realisme tot symbool wordt, toont Van Gogh zijn volksverbondenheid en moreele kracht, in tegenstelling met het anecdotische van Israëls, die van zijn burgerlijke behagelijkheid uit het leven der visschers in lyrische stemmingen, vol berusting en zwaarmoedigheid, oneigen aan dit ras, tracht vast te houden. [1])

Vincent schrijft herhaaldelijk aan Theo en aan Van Rappard over de moeilijkheden, die 't teekenen en schilderen van zaaiers, spitters, wortelenplukkers, steensjouwers, nettenboetsters enz. medebrengen. Men moet met zijn geheele wezen tot de arbeiders behooren en in hun huid kruipen om zulke voorstellingen vol hooge bezieling te kunnen voortbrengen. Vincent meent, dat zulke schilders niet thuis hooren onder de „hommes du monde", maar dat ze 't langer zullen uithouden dan de makers van „harems en kardinaalrecepties".

Van Gogh, die zich beklemd voelde door het bewustzijn van de verschrompeling veler gemeenschapsbindingen, leefde op in een nieuwe zekerheid en vertrouwdheid, die hij vond in den omgang met de armsten en verdrukten op 't platteland, wier zielerhythme overeenstemde met de grauwe verlatenheden van oneindige heidevelden. Zijn wonderlijke innerlijkheid, vol illusionisme en kinderlijk vertrouwen, hadden hem vervreemd van het grootestadsleven, hij wilde het zoeken bij de eenvoudigen van geest, als of hij daar genezing verwachtte voor zijn innerlijke conflicten en dwangvoorstellingen. Wel verre van belachelijk te zijn, dient juist dit argelooze en kinderlijk spontane te worden beschouwd als een der positieve waarden van zijn natuur.

Een kinderlijk eenvoudig schilder is dikwijls een zeer groot schilder! „Um etwas groszes zu schaffen musz man etwas naïves in sich haben", zegt Oberländer. Dat de groote Millet het liefst ganzebord speelde en Corot 't loterijspel beoefende, dat Segantini steeds voelde voor jongensspelen en ravotten, moge in de oogen van velen dwaas geweest zijn, doch dient veeleer als een bewijs van hun grootheid en menschelijkheid te worden gezien.

Van Gogh's grondtoon echter was allerminst opgewekt en blij, onder de welvarenden en levensvreugdigen zou hij het nimmer gezocht en gevonden hebben, op de vette gronden van Walcheren, Holland of Groningen was voor hem minder eer te behalen dan in de turfstreken van Drente en op de Brabantsche heidevelden. Ware hij Duitscher geweest, hij had het gezocht bij norsche Friezen

[1]) Men leze „Israëls en de Hollandsche Van Gogh als figuur- en interieurschilders", W. F. Douwes: Beschouwingen over Beeldende Kunst.

en gesloten ernstige Neder-Saksers, niet de blijgestemde Rijnlanders of de zanglustige Thüringsche bergbewoners hadden hem geïnspireerd.

Een van hooge idealen vervulde gemeenschap, waarbinnen de kunstenaar hecht geworteld is, zal de schilder doen grijpen naar rijke motieven uit het volle leven en niets kan den noordschen schilder geestdriftiger maken dan die onderwerpen, waaraan hij krachtens zijn wezensaard de meest bezielde uitdrukking kan geven: de werkende landman en industriearbeider en die kleine gemeenschap van het gezonde arbeiders- of boerengezin!

Geen wonder, dat de moderne Duitsche kunst bijzonder rijk is aan zulke motieven en dat ied're schilder, naar zijn eigenaard, de grootheid en veelzijdigheid dezer gemeenschap vertolkt: de hartstochtelijken en natuurlijken zoeken dynamische gegevens van hoogovens en fabrieken, waar de arbeiders in rook en vlammen gehuld zijn, terwijl de fijngevoeligen en dichterlijken in vaak uiterst gedetailleerde schilderijen de idyllische zijde van het boerenleven uitdrukken, de rust van het samenzijn der ouders met hun kinderen tusschen de bloemen van een ruigen tuin en dikwijls met een uitgestrekt landschap er achter. (Willrich, Haller e. a.).

De diepere vorschers onder hen putten uit de volksoverlevering, uit mythe en sage, soms ook uit heksen- en geesten-geloof uit de Middeleeuwen, zooals Schmitz-Wiedenbruck en Prof. Sepp-Hilz.

Tenslotte zullen de tegenstrijdigen onder de schilders steeds weer donkere zware motieven zoeken, waarbij zij het accent zullen leggen op het strijdbare en lijdende. De teistering door den luchtoorlog, de vlucht en het afstand doen van heem en hof, de rouw om vrouw en kinderen, ook dat zijn onderwerpen, die mede tot het belangrijkste behooren.

Een werk als „De Aardappeleters" van Vincent behoudt zijn waarde tot op dezen dag. Hier heerscht de naakte werkelijkheid van armoede en ontreddering, geschilderd door een aangegrepene, die niet buiten zijn onderwerp stond, maar als onzichtbare aan dezen schamelen disch meezat.

Er is niets van ontaarding in de voorstelling, ofschoon deze menschen vol schrijnende, bijna dierlijke gebondenheid aan de aarde zijn...

Vincent toonde zich in dit werk een volkomen gezond schilder, zich met bewustheid inlevend in deze huiveringwekkende realiteit en mannelijk zijn roeping van aanklager volgend, gelijk Daumier. En één zulk een aanklager in deze kenteringsdagen zal meer waard blijken te zijn dan duizend producenten van „Germanenkitsch". [1])

Deze geheel en al met de natuur verbonden Vincent is zóó gezond, dat men zich nauwelijks een zieke kan voorstellen. En toch is deze man het type van den gespleten mensch, iemand die zichzelf in den weg stond, die niet kon komen tot het centrale rust- en beheerschingspunt, van waaruit men zijn daden en strevingen dirigeert; de koele regelende wilshand ontbrak in het seinhuis van zijn geest om de ingewikkelde stroom van gevoelstreinen veilig over de wissels naar buiten te loodsen.

Wel bezit hij een ontstellend eerlijk inzicht in zijn gekweld gevoelsleven, hij blijft zich richten naar zijn binnenwereld tot aan volkomen afsluiting toe, maar voedt zich met alles uit de buitenwereld en probeert van zijn waarnemingen en onderzoekingen tevergeefs een gesloten geheel te maken. Hij zoekt contact, wil vriendschap en gemeenschapsleven. Zijn straatprediken in Londen, zijn barmhartigheidswerk in de Borinage getuigen van een menschenliefde en een religiositeit, die gaan tot absolute zelfverloochening; nòg hulpeloozer, nòg meer ontredderd dan de mijnwerkers die hij helpen wil, blijft hij achter. Tegelijkertijd is er een onaangename scherpte in zijn reacties, hij is hoekig, onhandelbaar, eigengereid. Hij vervalt niet in uitersten van blijdschap of droefheid, maar is beurtelings scherp, grof en prikkelbaar of gevoelig en fijn. Theo formuleerde dit in de volgende eenvoudige waarneming: „Het is alsof in hem twee menschen zijn, de een merveilleus begaafd, fijn en zacht, de ander eigenlievend en hardvochtig, zij doen zich om beurten voor, zoodat men hem dan op de eene dan op de andere wijze hoort redeneeren en altijd met argumenten om zoowel het voor als het tegen te pleiten".

Vincent kon niet remmen en maat houden, er is geen normaal evenwicht tusschen overgave en behoud. In velerlei vorm openbaart zich zijn hartstochtelijkheid als overgave van het persoonlijke zelf.

„Ik zou je wel graag een beetje zelfzuchtig zien tot je in evenwicht bent", schrijft Theo; een volslagen onuitvoerbare raad voor iemand als Vincent, die elke ambitie een bespottelijk ding vond. Havelaar zegt van hem, dat hij er niet een was die de liefde bewaart door bijtijds de ironie te eeren. En toch behoort ook deze ironie tot het leven. Vincent verpletterde zich op de problemen van dit leven, dat hij zooveel zwaarder oordeelde dan het sterven. Deze man, die zich wilde offeren in volkomen onbaatzuchtigheid, wordt op zichzelf teruggeworpen, blijft zwerver en geïsoleerde. In zijn handschrift, zoowel als in de botsende hoekige lijnen van een takkenweefsel op menige teekening, zijn de koortscurven van zijn gefolterde ziel en naderende crises te onderkennen. Door zeeën van ellende is hij gegaan zonder dat hem dit tot een cynicus maakte, gelijk Toulouse Lautrec er een was; een verwonderlijke mildheid en geduldigheid blijven in hem leven. Hij verlangt naar vrede en verzoening, doch vindt strijd en onrust en vervolging. Somtijds treft men in zijn brieven passages aan van een groote opgewektheid en luciditeit, hij kon waarlijk geestig zijn, deze gekwelde man, die de ironie niet kon eeren, waarvan Goethe schrijft, dat zij ontstaat uit het conflict van een „vernünftig richtenden Bewustseins mit der zwar modificabeln aber doch unveränderliche Natur" (Karakterbeschouwing Newton.)

Het is wel heel gevaarlijk de wereld aansprakelijk te stellen voor het lot van zulk een kunstenaar, zooals sommige

[1]) E. Gerdes: Noordras en Beeldende Kunst, p. 40 De Schouw, Januari 1943.

Van Gogh-vereerders, Havelaar niet uitgesloten, doen. Men kan dan alles een beetje omwrikken in de richting van Vincent's grootheid en de wereld en de omgeving met nog wat meer modder bespatten. De edele, goede, argelooze Vincent tegenover zijn bekrompen niet begrijpende ouders, de hooghartige Mauve, de ellendige Sien, de hatelijke Rappard, het decadente Parijs, de wreede burgers van Arles, de verstandelijke Gauguin enz. Vincent was nu eenmaal in veel een onmogelijk mensch, vol drang tot verzet. Maar hij mocht waarlijk zeggen: „Ik heb veel geleden", wellicht met meer recht dan Multatuli. Hij is het type van den gesloten tragicus met zijn moeilijke aanpassing aan toestanden en menschen, zijn geweldig egocentrisme, zijn heftigheid, zijn afkeer van plooibaarheid, zijn vele inwendige tegenspraken, zoo kenmerkend voor het schizothyme en schizoïde in zijn wezen. Hij is de schilder, die, naar hijzelf verklaart, „zich het karakter ruïneert" om zich geheel aan de kunst te offeren, die hem steriel maakt voor andere dingen. Ondertusschen blijft de drang tot samenwerking en vriendschap oppermachtig in hem leven. Bijzonder tragisch is de poging om met Gauguin een werkgemeenschap te vormen, want deze naturen waren voorbestemd om in doodelijk conflict met elkander te komen. Vincent schrijft over de als met electriciteit geladen sfeer, waarin zij gesprekken voeren en waarbij het moment van kortsluiting vroeger of later moest intreden. Zegt het niet reeds genoeg, dat Vincent diepe bewondering koesterde voor Delacroix, Rousseau en Daubigny, terwijl Gauguin alleen voor Ingres, Raphael en Degas ontvlamde?

Na perioden van hevige bovenmenschelijke krachtsontplooiing treden bij Vincent inzinkingen in, waarbij zijn energie als verlamd is, evenals bij Rilke. Maar zelfs in deze sombere uren bewaart hij zijn drang tot zelfontleding, nergens zoo aangrijpend tot uitdrukking komend als in de serie brieven, die hij uit het hospitaal te Arles, na zijn tweede opneming, aan Theo schreef, waarin o. a. de elk medelijden verwerpende soldateske woorden:

„Wat wil je, lijden zonder zich te beklagen is de groote les, die men in dit leven te leeren heeft."

Dit is het opmerkelijke, dat hij, ondanks zijn ontreddering, als uit zichzelf wil treden en voortgaan van 't subjectieve naar 't objectieve, van het Ik-geluk naar het Wij-dienen. Deze levenshouding is het, die Vincent van Gogh waarlijk „zeitgemäsz" doet zijn. Veel was er in hem kapot gegaan door de vergeefsche worsteling om harmonie, waarbij de levensdrang in zijn primitiefste vormen niet kon worden vergeestelijkt, geen blijvend punt gevonden, van waaruit kwellingen en angsten onschadelijk gemaakt konden worden, terwijl fixeeringen van psychische traumata zijn geest met een ongehoorden last bezwaarden. De drang tot zelfbevrijding en genezing komt nog beter uit tegen den donkeren achtergrond van het gesticht en de in die dagen nog in zwang zijnde geneesmethoden, die zoo ver afstonden van moderne psychotherapie, waarbij Vincent ook voor zijn „besoin terrible de réligion" veel heil gevonden zou hebben.

En toch, welk een verheugende krachten van arbeid en gezondmaking moeten in Vincent's geest gelegen hebben, na zooveel twijfel en crises! Hoe ziek hij geweest mag zijn, zijn werk moet gezien worden als een grootsche poging om de verbinding met het werkelijke leven in stand te houden en als een rest van gezond scheppingsvermogen over te blijven. Zijn uitdrukkingsvermogen en werkzaamheden nemen onder invloed van het schyzophrene proces nog toe, in zijn laatste, meest expressionistische periode is zijn voortbrenging enorm groot. De innerlijke ontwikkeling van den kunstenaar neemt ten slotte buiten alle katastrophen haar noodzakelijke voortgang. [1]) Het is heel wel doenlijk in vele werken de subjectieve stemmingsschommelingen en zelfs dwangideeën na te speuren. Juist bij Van Gogh is het ons mogelijk werk en leven in hun wisselwerking op den voet te volgen. Maar bij het optellen van afzonderlijke verschijnselen in dezen unieken ontwikkelingsgang komt men nimmer tot een synthese. Hier geldt bovenal Goethe's woord: „Hält alle Teile in der Hand, fehlt leider nur das geistige Band". De scheppingsdrift in zijn *totale* verwezenlijking is bij Van Gogh het belangrijkste. „Wie differenziert auch die seelische Konstellation des Seghers gewesen sein mag — darin nicht verschieden von zahlreichen begabten Artgenossen, einem Rembrandt, einem C. D. Friedrich oder Van Gogh — *so bildete der in schicksalhafter Intensität wirkende Schaffenstrieb die unbeirrbare Konstante in aller äusserlichen und innerlichen Bedrängniss*". (Dr Werner Doede over H. Seghers).

Vele invloeden onderging Vincent bij het zoeken en vinden van zijn eigen stijl (impressionisten en divisionisten, Monet, Sisley, Pissarro, Seurat, houtsneden van den Japanschen kunstenaar Hiroshige).

Deze stijl is de oorspronkelijkste uitdrukking van zijn krachtige persoonlijkheid en de verzoening tevens, in een zeldzaam eigenaardige techniek, tusschen zijn talent, zijn rijke zieleleven en zijn drang, tevens zijn onvermogen, om in de hem beschoren luttele tien jaren tot een aan die gemoeds- en geestesdiepte adequate belichaming en uitdrukkingswijze te komen. In zijn geest lagen de inhouden zijner werken groot en gaaf gereed, maar er is soms wel een tragische marge tusschen die geweldige concepties en het uiteindelijk in de stof bereikte, op al die blanke doeken, die hem verschrikten en die hij met mannelijken moed wilde aanpakken en bewerken, zoolas een tijger een stuk vleesch verscheurt. Maar in dezen modus procedendi heeft hij alles gegeven en dat is voor immer genoeg. Bij de beoordeeling van zijn laatste werken doen wij goed ze in de eerste plaats te zien als afleiding, actie, opheffing van innerlijke spanning, hetgeen tevens een moment van zelfverlossing uit zware complexen beteekent, drang tot gezondmaking.

Nog een paar dagen voor zijn abrupt einde schrijft hij: „Wat mij betreft, ik geef me aan mijn werken met geheel

---

[1]) Geciteerd door Dr A. J. W. Kaas: Vergelijkend onderzoek naar de Beeldende Kunst van gezonden en geesteszieken (Riese: Über den Stilwandel bei V. van Gogh), p. 99 e. v.

mijn hart, ik probeer het net zoo goed te doen als zekere schilders, die ik zoozeer bewonderd en bemind heb". (23-7-1890).

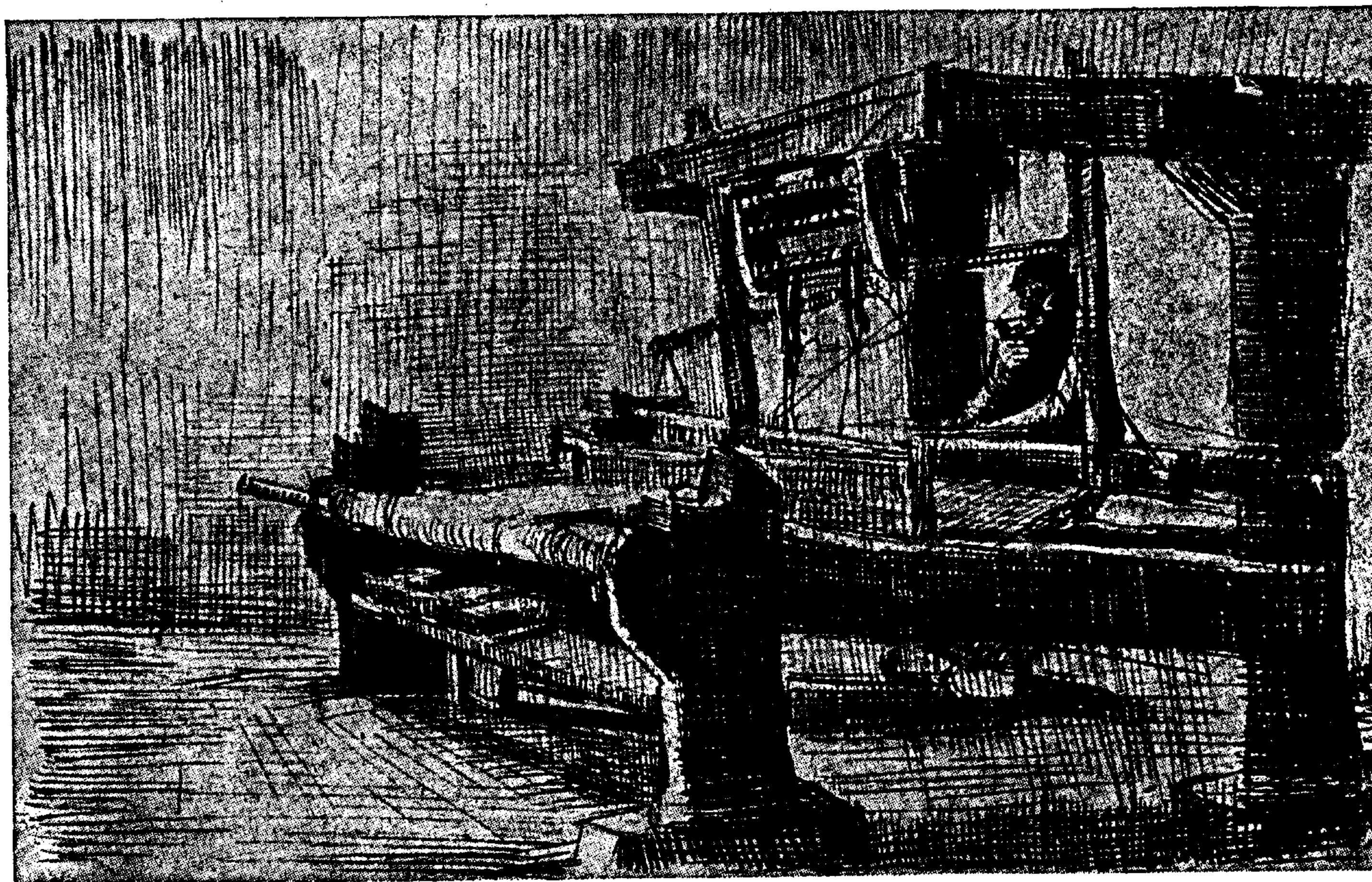
Natuurlijk is ook wel belangrijk de vraag in hoeverre zijn scheppingsdrang beïnvloed werd door zijn ziekte. Bij toenemende anthropomorphiseering der natuur verwijdert hij zich al meer van de grijpbare realiteit; ook het toenemen van ornamentale tendenzen kan wijzen op verstarring (Westerman Holstijn). Jaspers spreekt over de laatste schilderijen zelfs als „energie zonder inhoud, vertwijfeling en huivering zonder uitdrukking". Weygandt ziet deze kunst geheel als abnormaal, o. a. de herhaalde uitbeelding der cypressen als stereotypie. [1])

Is het ten slotte heiligschennis om inderdaad veel van die werken als de uitdrukkingswijze van een verbijsterde te zien? Volgens Havelaar is dit inderdaad ongepast. „Zag men dan niet de planmatige ordening, het spontaan logische in die schijnbare wildheid van strepen en punten? Begreep men dan niet, dat de schilder in geniale zelfbewustheid zijn boomen zoo op deed zwiepen en zijn zonnen als vuurkraters boven de aarde branden liet?" Wij zouden deze vraag niet gaarne bevestigend beantwoorden, maar stellig verdient de eenzaamste onder de schilders, die met zijn kunst wilde sterken en vertroosten, onze diepe bewondering, zooals hij daar in Auvers-sur-Oise in een ontzagwekkende opdrijving van zijn laatste krachten in enkele weken tijds niet minder dan zeventig doeken voltooit, waaronder er vele zijn van 70 bij 90 en van 50 bij 100 cm! Daaronder zijn merkwaardige en aangrijpende dingen: de droeve onweerslandschappen en de korenvelden met kraaien en ook vele sterke en gezonde stukken: Het Slot van Auvers, de Tuin van Daubigny, Het Burgemeestershuis met de lampions en het zeer indringend portret van Dr Gachet.

Uit zijn correspondentie van die laatste weken leeren wij hem bovendien kennen als een man, die in 't volledig bezit van zijn geestvermogens over zichzelf en over de kunst schrijft. Hij gelooft zelfs een oogenblik aan zijn algeheel herstel in de nieuwe omgeving van Auvers.

In een paroxisme van hartstochtelijke schildersdrift wil de groote gekwelde het gansche wereldbeeld nog eenmaal omvademen: zijn geest niet „zwanger van gansche provinciën", zooals men zegt van H. Seghers, maar geladen van 't geweld van gloeiende sterrenstelsels en zonnen en een aarde, zwellend van verborgen oerkrachten, waarmede hij zich identificeert alsof hij er heel zijn geteisterde ziel reeds in wilde oplossen en vergeten, vòòr de groote stilte, waarin alle stormen en lijden van dit aardsche bestaan vervluchtigd zijn in boventijdelijke harmonie.

[1]) Als voren.



VINCENT VAN GOGH NUNENSCHE WEVER (FOTO ARCHIEF)

FRANK MONS

VINCENT, EEN MYTHE

De geschiedenis van het menschelijk geslacht, is een legende, een mythe. In drie soorten van gestalten, projecteert die menschheid zich aan het duister firmament der eeuwigheid. Als helden, als heiligen en als profeten. En de smart en de grootheid van heele perioden en volken verzinken om steeds te herrijzen, gesublimeerd in het grootsche gebaar van den held, in het visioen van den heilige, in het revolutionnaire pathos van den profeet. En het gansche en grootsche, ontzettende treurspel van dezen tijd zal zich mettertijd na eeuwen in een mysterieus aureool gaan neerleggen om de hoofden van de grootsten van ons geslacht. En zoo wordt de persoonlijkheid hoe langer hoe meer onttrokken aan het gebied der zakelijkheid, aan den greep der chronologie en der filologie: de persoonlijkheid gaat over naar het domein der magie.

Men zou de grootheid van een tijd kunnen meten aan de kracht waarmee hij mythen en legenden schept. Twee maal tot nog toe was Europa hiertoe in staat. Met de mythen der oudheid en de mediaevale heiligengestalten. Men zou de grootheid van een persoonlijkheid kunnen meten met den gloed der extase, waarmee zij als een vlam opgaat in de mythe. Beethoven, de held, Beethoven is op weg naar zoo een magische onsterfelijkheid en er valt niet aan te twijfelen of ook de gestalten van een Dostojewski en een van Gogh zullen voor alle tijden lichtend blijven in een wonderlijk Slavische legende en een vervoerende Germaansche mythe. Dat deze Vincent U lief zij meer als een schilder, ook zonder zijn schilderijen, ja desnoods ondanks zijn schilderijen. Dat zijn gloed U zuivere, U redde van het verwijt uit de Apocalypse: „Ik weet Uwe werken, dat gij noch koud zijt noch heet, och of gij koud waart of heet!! Zóó dan omdat gij lauw zijt en noch koud, noch heet, ik zal U uit mijnen mond spuwen."

Ditzelfde woord, dat Dostojewski herhaalde aan het einde van De Demonen, want in den weerschijn van dezen gloed drukken de Russische romanschrijvers en de Hollandsche schilders elkaar aan het hart. Zooals wij Breughel Shakespeariaansch kunnen zien, kunnen wij Vincent van Gogh Dostojewskiaansch zien. Vincent en Dostojewski; dezelfde diepe gronden waaruit profetische woorden eenvoudig en verblindend opwellen, woorden die ons leven ondersteboven woelen en ons herscheppen tot een nieuw soort van mensch. Dezelfde onzinnige liefde tot de menschheid, dezelfde ruige deemoed, hetzelfde primitieve Christendom. Hij heeft, en dit was zijn leven, God en de menschen gezocht in het rumoer van wereldsteden . . . . . . in de eenzaamheid van de Brabantsche heide, onder de grauwe rookwolken van de Borinage en in de geheimenissen van zijn zonnebloemen. En dat hij ze moederziel alleen had te zoeken en ze nergens vond, dat is zijn tragedie geweest.

Parijs was nog een kwestie van kunst en collega's; in Arles zijn mannen en vrouwen, bergen, hemelen en kleuren, dingen, die in zwijgen genomen moeten worden. Over de bloemen, irissen en rozen uit den tijd van het gekkenhuis te San-Rémy: menschen uit een wereld, die rijker was aan vreugden, hadden waarschijnlijk zulke bloemen nooit waargenomen. Maar in zijn boerenlaarzen steekt Gothiek, waardoor zij reliquieën worden. Zijn boomen zijn handen tot hartstochtelijke gebeden gevouwen. Ieder van zijn schilderijen is een kerkwijding.

Profetische woorden heeft Van Gogh ook gesproken en droomen gedroomd als mirakels. Niemand heeft in het Westen van zijn dagen woorden gevonden, droomen geïllumineerd als deze vagebond. Om te beginnen: de ongehoorde droom om met zijn kunst te redden, mede te deelen, te communiceeren, het visioen van een broederlijke samenwerking, Gauguin en hij aan hetzelfde doek.

De droom, die hem occupeerde om de Berceuse te Marseille in een matrozenkroeg op te hangen, tusschen twee groote zonnen links en rechts om in een laaiend geel de triomph van het leven uit te bazuinen.

Van Gogh heeft geleefd — kan men het leven noemen — in den ban van het noodlot, in den greep van den demon. De vlam van den demon extasiëerde tot zijn uien en tabakshoopjes toe: wat tot nog toe een „stilleven" heette zwoegt en hijgt van drama's bij hem. Wat voor de Franschen „nature morte" was, rijst bij hem, gewekt tot heroïsch bestaan. Aan zijn démon ontsnapt geeneen; men kan hem alleen breidelen gelijk Goethe of eeuwig door hem bezeten zijn tot over den dood. De kunst van Vincent is demonisch naturalisme. Natuur verteerd door vuur. Het noodlot van Van Gogh is op algemeen menschelijke schering Germaansch van inslag: het noodlot van den mensch, die voor de krachten en de heimweeën in hem, nog geen vorm, geen lijn, geen grenzen vond; van den mensch die weigert de bol en cirkelvorm van aard en horizon te erkennen, omdat hij alle gesloten lijnen verwerpt. Het noodlot van de Germaansche zwerversziel, van Odin af, van wien het in de Edda luidt: „Zwerver heet ik". Tot op Nietzsche en Van Gogh, en hoeveel anderen toe. En in die zwerversziel, als een bezetenheid, den drang naar het Zuiden, naar zon en wind en kleuren, die de onrust mat maken van genietingen.

Zoo heeft Van Gogh in zijn persoonlijke tragedie het Germaansche noodlot uitgeleefd, chaotisch, vol hartstocht en heldhaftig tot in den ondergang toe, onder den dubbelen ban van de zwerversdemonie van al het wordende en de vlammende demonie van het Zuiden.

HET LIEFHEBBERIJTOONEEL

DOOR M. WOLTERS

Het Liefhebberijtooneel telde vóór den oorlog in ons land ongeveer 4000 vereenigingen en trok per jaar ruim 3 000 000 bezoekers. Dat was het numerieke resultaat van een ontwikkeling, die ongeveer in het midden van de vorige eeuw was begonnen. In plaats van de eenvoudige reciteergenootschappen van 1850, die in den jongsten tijd zelfs in gereformeerden kring via de „samenspraken" een groei naar meer dramatische vormbeleving vertoonden, bestonden toen de meest uiteenloopende clubs: deftige burgerlijke rederijkerskamers, arbeiderstooneelvereenigingen, neutrale volkstooneelgezelschappen, dorpstooneelen en amusementsvereenigingen, die van dilettantentooneelbeoefening tot dilettanten-impressariaat kwamen en hun „feestavonden" met „nummers" van heele en halve beroepsartisten en dansorkesten uit lieten dijen.

Deze laatste ontwikkeling is stellig in de oorlogsjaren nog toegenomen in omvang. Zij biedt niet het meest verheffende aspect van het „dilettantisme".

Veel in het liefhebberijtooneel was imitatie, surrogaat. Er waren honderden clubs, die bij voorkeur de afleggertjes van het beroepstooneel vertoonden. (De „revanche" is nu gevolgd: het bioscooptooneel 1940—1944 speelt bij voorkeur de afgespeelde stukken van het dilettantentooneel van „Een Wespennest" tot „In 't Gouden Haantje".) Zij probeerden de successen van bepaalde acteurs na te spelen en zij volgden zelfs de exploitatie na; er werden abonnementen, series en „volksvoorstellingen" gegeven. In sommige plaatsen werd het beroepstooneel ook exploitatief naar de tweede plaats verdrongen.

Dat zulke gezelschappen, die zelf in hun voorstellingen „vervangingsmiddelen" boden, uiteraard vervangbaar waren, spreekt vanzelf en hun verdwijning was niet altijd een verlies — zeker niet als de vroegere bezoekers zich tot het beroepstooneel wendden.

Onvervangbaar is echter de studie van het tooneel als bezigheid van liefhebbers, als deze studie de eerste plaats laat aan het beroepstooneel en de leiding van beroepsregisseurs, zoowel bij voorstellingen als bij regie-cursussen, aanvaardt. Dat de vraag daarnaar spontaan blijft opkomen, zooals het laatste congres van den bond van West-Friesche tooneelvereenigingen toonde, stemt tot verheuging, evenals het succes van de gemeentelijke cursussen voor rederijkers in Maastricht bijvoorbeeld.

Onvervangbaar is echter zeker het liefhebberijtooneel in die plaatsen, die vóór den oorlog en nog meer in den oorlog in den steek werden gelaten door het beroepstooneel en het is een geluk, dat het liefhebberijtooneel vaak in de heerschende of ontstane behoefte heeft kunnen voorzien.

Vooral in de provincie, in Groningen zoowel als in Noord-Holland, in Limburg en Brabant zoowel als in Friesland, heeft dit liefhebberijtooneel in de oorlogsjaren heel belangrijk werk gedaan. In Friesland, waar het dorpstooneel veel meer dan elders een activiteit van de geheele dorpsgemeenschap was en is, precies als het schaatsenrijden, sprak dat vanzelf. Ondanks de groote verkeersmoeilijkheden ontwikkelde de uitwisseling tusschen de dorpen zich gunstig. Ondanks vele tegenwerkende factoren nam de vraag naar een eigen Friesch beroepstooneel toe, zooals zoowel het succes van het zangspel „Roaitske", later gevolgd door „Wulgesyske", als dat van de Friesche cabaretrevue van Tetman de Vries toonde. In Groningen voorzag de „Grönneger Sproak" in de behoefte aan tooneel in eigen taal, ook de „Oud-Groene Weezen" lieten zich niet onbetuigd. In Breda gaf het „Breda's Tooneel" bijzonder verzorgde voorstellingen van „Kinderen van ons Volk" en overtrof het daarmee de vroegere beroepsvoorstellingen van dat stuk. In Maastricht werden oude tradities van Maastrichtsche operettes opgehaald — „Joonk bij Joonk en Aait bij Aait" („Jong bij Jong en Oud bij Oud") van De Pauw — en werden nieuwe stukken geschreven om in de behoefte aan tooneel in eigen taal te voldoen.

Zoowel „Hubeer Zonderbon", populair vermaak, „De Leugenaar" e.t.q., als vooral „Mirakelstad", het vasthouden aan een groote traditie in het jaar van de Heiligdomsvaart, moeten hier genoemd worden.

Verrassend en hoopvol was de vrije keuze van het repertoire bij de recente tooneelwedstrijden te Maastricht. Tien van de elf stukken waren oorspronkelijk Nederlandsch. Getoond werd, dat de beste prestaties werden geleverd in het werk van eigen bodem, ja uit eigen streek, waar met hart en ziel in gespeeld en geleefd kon worden. „Neutrale" Nederlandsche stukken deden het minder. Dat de eerste prijs eenstemmig door publiek en jury werd toegekend aan de voorstelling van „Kinderen van ons Volk", was symbolisch.

DR ANNA KLAPHECK—STRÜMPELL

HET GEPHANTASEERDE LANDSCHAP IN DE EUROPEESCHE SCHILDERKUNST

De Duitsche schilder Ludwig Richter vertelt in zijn levensherinneringen, dat hij eens met drie vrienden had afgesproken, het Italiaansche landschap te teekenen precies zoo, als het voor hen open lag, zonder er ook maar iets aan af te doen of aan toe te voegen, en op dezelfde wijze, als de natuur het had geschapen. Maar toen de jonge schilders — alle vier goede en ernstige kunstenaars — na de laatste hand aan hun werken gelegd te hebben, deze met elkaar vergeleken, bleken vier totaal verschillende schilderijen te zijn ontstaan. Er bestaat dus geen volmaakt getrouwe afspiegeling der natuur. In elke kunstzinnige vormgeving, mag zij ook nog zoo nauwlettend zich door de zintuigelijke indrukken laten leiden, zijn voorstellingen geweven, die slechts aan het geestelijke oog verschenen zijn. Deze kracht van den kunstenaar om vanuit de innerlijke voorstelling te scheppen, noemen wij „phantasie".

Er bestaan oneindig vele wijzen en graden, waarin de kunstzinnige phantasie kan optreden. De een staat de werkelijkheid nog vrij nabij en laat de dingen op een nauwelijks merkbare wijze van gedaante veranderen. De ander gaat vrij en onbekommerd met de gegeven natuur om en vormt haar tot een nieuwe werkelijkheid. Ongetwijfeld staat ook de meest vrije vormgeving nog onder de kunstzinnige wet, en is vormloosheid nimmer kunst, doch chaos. Maar de phantasie heeft, zooals Goethe zegt: „ihre eigenen Gesetze, denen der Verstand nicht beikommen kann und sall."



A. DÜRER DE ACOLIJE (FOTO ARCHIEF)

In dezen zin is dus ook het landschapschilderen tevens een werk der phantasie. Maar op steeds andere wijze hebben de verschillende tijdperken, de verschillende kunstenaars en tenslotte de verschillende volkeren aan het eenige beeld der natuur gevormd en uit de onuitputtelijke veelheid van hemel en aarde, berg en dal, wolk en licht, boom en bloesem en tenslotte uit alle kultiveering, zooals die door den mensch werd voltrokken, het steeds nieuwe en eenmalige kunstwerk doen spruiten.

Eerst aan het begin der 15de eeuw, bij het einde der Middeleeuwsche wereld, werd een zuivere landschapskunst mogelijk. Tot dan toe was de mensch in zijn binding aan de Goddelijke wereld het eenige en uitsluitende object der beeldende kunst, en doemden slechts op den achtergrond van de religieuze voorstelling landschapmotieven op. Maar dan breekt bij alle Europeesche volkeren tegelijkertijd een elementair natuurgeweld door, en in dicht- en schilderkunst een hartstochtelijke verdieping in de wonderen der schepping. De belangstelling wendt zich af van de kerkelijke objecten; in plaats daarvan volgt het oog liefdevol en uitvoerig de vormen en kleuren van de zichtbare wereld.

De realiteitszin van de *Nederlanders* treedt hier dadelijk bij den aanvang van de ontwikkeling op den voorgrond. Het Gentsche altaar uit het jaar 1432 staat aan het begin van den nieuwen tijd. De scheppers ervan, de gebroeders Van Eyck, schilderden blad voor blad, boom naast boom, bloesem en vrucht, alles in koele en heldere duidelijkheid. In eenzelfde onverbiddelijkheid staat twee eeuwen later Rembrandt voor de natuur in haar verschijningen, zonder iets te versluieren of iets te vergoeilijken. Zelfs bij Rubens, wien alle middelen der schilderkunst ten dienste stonden, is het toch steeds het bloeiende leven zelf en niet het doordringen van de gedachten in dat leven, dat uitstraalt uit zijn zoo feestelijke, zoo weinig tragische en gelukkig stemmende schilderingen.

De *Italiaansche* landschapkunst gaat principieel andere wegen. Over de altaartafels van de vroege Renaissance ligt iets van droom en schemer, zoo bijvoorbeeld bij Filippo Liffi, wiens zeer kinderlijke Madonna opgenomen is in het wonder van een woud in den avond. In een weemoedigen, teeren glans schemeren de Umbrische heuvelrijen op de schilderijen van Perugino. Toch blijft

de opbouw der schilderingen volledig doorzichtig. Dat is ook het geval bij Giorgone's beroemde onweerslandschap in Venetië. Twee afgeknotte zuilen op den voorgrond en antieke zuilenrijen op den achtergrond, de strenge horizontale lijn van een brug en de uit boomen bestaande coulissen aan beide zijden geven aan de structuur van het beeld haar opbouw, maar tusschen de omlijstende boomengroepen door gaat de blik, wanneer hij de bedding, die naar de diepte voert, volgt, in een romantische verte verloren. Zijn het torens, zijn het koepels, die in het gele flitsen van den bliksem oplichten? Men weet het niet, men weet het evenmin als de verklaring van die geheimzinnige, met elkander verbonden gestalten van de vrouw en den ridder. Droom en duidelijkheid gaan hier in elkander over en die versmelting van tegengestelde elementen is voor de Italiaansche kunst, in het bijzonder voor de Venetiaansche, karakteristiek.



Frankrijks groote tijd van de landschapkunst is de 17de eeuw, zijn voornaamste vertegenwoordigers zijn Poussin en Claude Lorrain, die beiden pas in Rome den weg tot hun eigen kunst gevonden hebben. De Franschman spreekt niet over gephantaseerd landschap, maar — overeenkomstig zijn aard — over „ideaal landschap". De Fransche kunstenaar vormt zijn beeld niet uit overstroomend gevoel, maar uit verstandelijk inzicht in de wetten van het schoone. Daar bestaat geen overdaad, geen oproer, doch het harmonisch samenklinken van alle dingen. Deze landschappen hebben de macht van den storm en het geweld van den bliksem nauwelijks ooit ervaren, zij liggen droomend in stille schoonheid, in het milde lichten van een eeuwigen paradijsachtigen morgen of avond, overschaduwd door tempelruïnes en bezield door mythische gestalten. Het klassieke ideaal der schoonheid ging den Franschman zelfs in den meest barokken tijd niet verloren.



En hoe staat het nu met het aandeel van de *Duitschers* aan het Europeesche gephantaseerde landschap? Wanneer men aan een van de grootsten, aan Dürer denkt, aan zijn teekeningen van het grasveld, het viooltje of de akelei, zou men dan niet zweren, dat er geen blaadje ontbreekt en dat het oog van den schilder zich niet heeft kunnen verzadigen bij het zien van den mikrokosmos der dingen, den bouw en den groei van iederen stengel en ieder adertje? Bij Konrad Witz, die als omlijsting van Petrus' vischvangst reeds in 1444 het meer van Genève schilderde, is geen kiezelsteen aan den oever vergeten, geen rotspunt van den berg, geen schaduw van een boom aan den overkant. Op Pacher's altaar voor St. Wolfgang voegt de heilige bij den bouw van de kapel de baksteenen aaneen met de nauwkeurigheid van een metselaar. Of men neme dan, wanneer men drie eeuwen overslaat, C. D. Friedrich, die het vlechtwerk van de sterk hellende zeilen in de haven van Greifswald met de kennis van den ervaren zeeman schildert tegen den wazigen hemel. Of Hans Thoma, die zijn huizen in het Zwarte Woud en zijn landschappen in den Taunus geographisch zoo absoluut „juist" afbeeldt. Blijft er ten overstaan van zulk een nauwkeurigheid überhaupt nog ruimte voor de scheppende phantasie?



Het behoort tot het geheim van de Duitsche kunst — en iedere kunst heeft een geheim — dat bij alle nauwkeurigheid van teekening, die aan den Duitschen stijl eigen is, toch haast steeds achter de grijpbare dingen, nog een andere wereld verborgen ligt, die voor het verstand niet toegankelijk is. Niet slechts in het losbarsten der elementen of in een spook- en sprookjeswereld werken de demonische machten. Ook in het stille bij elkander zijn van de vertrouwde dingen heerschen raadselachtige relaties, die voor den werkelijken droomer dikwijls vol diepere geheimen zijn dan sprookjes en verdichtsel. Wanneer wij in de landschapschilderingen der Duitschers hiernaar zoeken, dan voelen wij bij de meeste van hun schilderijen, hoe dergelijke onzichtbare krachten daar heerschen. In de „Donaulandschaft" van Altdorfer, de eerste Duitsche afbeelding der natuur zonder figuur en handeling, zijn alle finesses zakelijk en vertrouwd, en toch is het geheel een droomlandschap en een sprookjeswereld. Cranach, die zijn gestalten zoo fijn uitgepenseeld en overduidelijk vormt, schildert landerijen vol van een romantiek, die ver van de werkelijkheid staat. Bij Grünewald grijpt de natuur dramatisch in het gebeuren in. Boomen en stammen zijn uitgerekt tot dreigende gestalten. Natuurlijke kracht en menschelijk noodlot worden één. Met de bescheidenheid van den zeer grooten kunstenaar staat Dürer tegenover de werkelijkheid en toch verbreedt zich alles voor hem tot gelijkenis. Zijn aquarellen van landschappen, waarmee hij geheel nieuwe uitdrukkingsmiddelen voor de kunst ontsloot, zijn modern gevoelde wonderen van bezieling der natuur.



Dürer bleef voor allen, die na hem kwamen, de ongeevenaarde leermeester. Bij de romantici, vooral bij C. D. Friedrich, wordt de overmaat van gevoel zoo sterk, dat de schilder op den voorgrond van zijn doeken figuren plaatst, waarin hij zijn eigen overweldigende gevoelens uitstort: zoo b.v. die figuren, die de maan beschouwen, mannen aan de zee, of, eveneens met den rug naar ons gekeerd, moeder en kind bij het open venster in zijn „Abendstunde". Ook bij Schwind ziet een jongeling van een berg naar beneden, naar het stralende Duitsche zomersche landschap; het is Schwind zelf, die den toeschouwer uitnoodigt mee te zien, mee te droomen.

In den toestand van evenwicht tusschen eenvoudige nabootsing der natuur, deemoedige bezieling der natuur en verstandelijke verklaring der natuur ligt het bijzondere van de Duitsche landschapkunst.



C. D. FRIEDRICH SCHIP OP DE ELBE (FOTO ARCHIEF)



CL. LORRAIN DE VLUCHT NAAR EGYPTE (FOTO ARCHIEF)



LUCAS CRANACH d.O. CHRISTUS AAN HET KRUIS (FOTO ARCHIEF)



GEBR. VAN EYCK DE AANBIDDING VAN HET LAM (FOTO ARCHIEF)

DR JOHAN THEUNISZ

GRONINGEN EN DE HANZE

Het behoeft nauwelijks te worden vermeld, dat de Hanze, oorspronkelijk een verbond van in den buitenlandschen handel werkzame kooplieden uit Nederduitsche steden, later uitgroeide tot een verbond van de steden zelf, waarin deze handelslieden woonden. De coöperatie van deze, zich naar vreemde streken begevende handelaars was begrijpelijk, want zij gingen een groot aantal gevaren tegemoet, waren in den vreemde rechtloos en gingen zich dus vereenigen voor onderlinge hulp en bijstand.

Het voornaamste doel van hun organisatie was de verzekering van een onbelemmerden handel in het buitenland. Daarom waren zij er steeds op uit om dezen te beveiligen door het verwerven van privileges, die hun den handel in het vreemde land toestonden, een behoorlijke rechtspraak waarborgden, de aldaar geheven in- en uitvoerrechten verlaagden, enz.

Reeds in de 12de eeuw bezaten Keulsche burgers zulke voorrechten in Londen. In het Gotlandsche Visby werd de „Gotlandsche Vereeniging" gesticht door kooplieden uit Westfalen, uit steden aan den Neder-Rijn en uit Groningen. Later ontstonden dergelijke organisaties ook in Nowgorod aan het Ilmenmeer, in het Noorsche Bergen, in Brugge en op Schonen.

De beteekenis van den handel van deze kooplieden was zeer groot voor de steden, waarin zij woonden, en zoo sprak het bijna vanzelf, dat deze steden vaak krachtig optraden tegen de machten, die den handel hunner inwoners benadeelden. Zoo gingen de handeldrijvende steden van geheel het Nederduitsche gebied zich vereenigen. Men kan deze steden, bijna altijd gelegen op kruispunten van handelswegen, hetzij te water of te land, vergelijken bij de knooppunten van een net, waarvan de wegen de tusschen de steden gespannen draden vormen.

De Hanze van de steden, onder aanvoering van Lubeck, vormde al spoedig een economische en politieke macht, waarmede het buitenland danig rekening had te houden. In den tijd van den grooten bloei van de Hanze voerden de steden oorlog met vele, vaak zeer machtige landen, zetten koningen af en andere op de tronen van Denemarken of Zweden, wanneer de daar heerschende vorsten de door hun voorgangers verstrekte privileges niet handhaafden of probeerden te besnoeien. De koningen, die men dan in hun plaats zette, waren natuurlijk in alle opzichten van de Hanze afhankelijk, tot ook zij zich van dien dikwijls drukkenden last trachtten te ontdoen. Hetgeen hetzelfde gevolg had: strijd met de Hanze, die er altijd weer op uit was om de eenmaal vastgelegde handelsvoordeelen te behouden en zoo mogelijk uit te breiden. Hoe ver de Hanze daarbij wel vermocht te gaan, bewijzen de belegeringen van Kopenhagen en Stockholm.

Van de in de latere Nederlandsche gewesten gelegen Hanzesteden, langs de kust van de toenmaals voor den handel zoo belangrijke Zuiderzee of langs Maas, Rijn, Waal en IJsel, is reeds de stad Groningen genoemd. Voor den handel lag het op de noordelijkste punt van den Hondsrug tegen overstroomingen beveiligde Drentsche dorp, want dat is Groningen immers, uitermate gunstig. Het was de natuurlijke marktplaats en het natuurlijk centrum van het in wijden omtrek vlakke land. Heer van de stad was de bisschop van Utrecht, die reeds in het midden van de 11de eeuw alle rechten van den Keizer had verworven. In de 13de eeuw was Groningen reeds een rijke en welvarende stad, waarin machtige geslachten van burgers den toon aangaven. Hun namen, zooals de Gelkinge's, de Botteringe's, de Ebbinge's, enz. vinden wij in talrijke straatnamen van de binnenstad terug.

Door verbonden met Fivelgoo, Klei-Oldambt en Wold-Oldambt kreeg de stad den handelsweg naar de Eems vrij. Ook door overeenkomsten met Friesche steden, zooals Dokkum en Leeuwarden, met verschillende machtige kloosters in het Friesche land en met Oostergoo werd de handel naar het Westen uitgebreid. Deze invloed, men kan wel zeggen beheersching van de Friesche Ommelanden, werd gaandeweg zoo groot, dat de stad zich van haar heer, den Utrechtschen bisschop, niets meer aantrok. Deze was ver, zijn macht niet altijd groot en zijn positie niet altijd stevig. Ook de in het Friesche land bijna voortdurend heerschende twisten wist Groningen ten eigen bate aan te wenden. Zoo hernieuwde Humsterland, dat zich reeds eerder nauw bij de stad had aangesloten, in 1378 zijn verbond, terwijl het klooster Aduard en Hunsingoo zich daarbij voegden. In 1382 volgde Fivelgoo. In 1392 werd de stad feitelijk heer van Goorecht, toen het kapittel van Utrecht alle „Gherichten ende Heerlycheyt tot Gronynghen, hoghe ende leghe, bynnen ende buten Groninghen, mit Wolde, mit Ghoe enz" voor honderd jaar aan Groningen verpachtte. Drie jaren later werd ook Vredewold onderworpen. Zoo ging de stad voort stelselmatig haar heerschappij uit te breiden over de omliggende landen. Het had zich meer en meer losgemaakt van den bisschoppelijken praefect. De invloed van den uit de burgerij gekozen raad, waarvan de leden consules, seniores of aldermanni werden genoemd, werd grooter en grooter.

Gelegen tusschen vette kleilanden benoorden en heidestreken bezuiden de stad, was Groningen de aangewezen marktplaats. De Groningers werden de tusschen-

personen tusschen de Friezen en de Drenten. Geen wonder, dat wij reeds in 1250 een belangrijke paardenmarkt vermeld vinden. Overzee voerde Groningen vanuit het Engelsche Boston laken in. Het werd het hoofdartikel van den stapel, maar daarnaast moeten de producten van landbouw en veeteelt niet vergeten worden. Doch niet alleen met Engeland, ook met de landen rond de Oostzee en met Westfalen werd belangrijke handel gedreven. Naast de reeds genoemde artikelen waren stokvisch en traan, benevens hout en uit hout vervaardigde gebruiksvoorwerpen belangrijke handelsartikelen. Dit alles kan niet verbazen, als men bedenkt, dat de stad in feite geregeerd werd door kooplieden, die in den reeds genoemden raad zitting hadden.

In 1224 vinden wij Groningers in Engeland, in 1229 een contract met den in Smolensk heerschenden Mitislaw Davidowitch, waarbij de handel wederzijds wordt geregeld. Ook in Brugge had Groningen zeer oude relaties, zooals in een oorkonde van 1298 wordt bevestigd, waarin tevens melding wordt gemaakt van den Groninger handel op den Rijn en met Keulen. Natuurlijk had Groningen ook handelsbetrekkingen met het Sticht, terwijl behalve het reeds genoemde Westfalen, ook Bentheim binnen de sfeer van den Groninger handel viel.

Was het wonder, dat Groningen zich aansloot bij de Hanze? Moge van enkele van de Nederlandsche Hanzesteden het lidmaatschap van de Hanze nog steeds twijfelachtig zijn, dat van Groningen is het niet. Een brief van 1358 stelt dat onomwonden vast.

„De ersame hern wiis ende vroet, de borgheremestere ende den raet van Lubeke, do wy borgheremestere ende raet van Groninghen vrendelike groten. Wet, dat uns utermatene zere verwondert, dat ghi allen Dusken steden hebben breve gesant, wodaner wiis dat men de Flaminghe vormiden sal, ende uns nyghene. Ende doch, do wi dat horden, do vorbode wi onsen coepluden, dat ze in Flanderen nicht varen ne solden. Ende *want onse vorevaren van oldes int erste weren de ghene, de de Duske hanse bigreepen mede te holdene*, ende wi ze noch holden wilt, ende altoes bireet wilt wesen to done, dat der Dusker hanse to bihort, darumme zo bidde wi vrendeliken, dat ghi ons to scriven, um wat saken ende so wodaner wijs dat men de Flaminghen vormiden sal, so wille wi dat holden *als anders Duske steden*".

De inhoud van den brief is duidelijk. De regeering van de stad Groningen legt er den nadruk op, dat men vanaf het begin tot de Hanze van alle „Dusken" steden heeft behoord, en dat men er bij wil blijven.

Groningen was ook betrokken in den strijd met de Likedelers, die uit de Oostzee verdreven, hun zeerooverijen vanuit Oostfriesland voortzetten. In 1400 brachten Lubeck en Hamburg een vloot in zee en versloegen daarmede de zeeroovers op de Eems. Er werd toen een wapenstilstand gesloten en er werden in het geschil, dat zich in Emden had voorgedaan, scheidsrechters benoemd. Konden dezen het niet eens worden, dan zouden de afgevaardigden van Groningen uitspraak doen. Maar ondanks deze overwinning was de rust in die streken blijkbaar nog niet weergekeerd, want Groningen gaf in dat zelfde jaar te kennen, dat het niet naar Hamburg zou komen, „van angstes weghen onser vyande to water unde to lande".

Ook in den strijd van de stad Groningen met haar bisschop werd de Hanze betrokken. De secretaris van de stad verscheen op den Hanzedag, die in het najaar van 1400 te Stade werd gehouden, en vroeg: „wat hulpe de stede em don wolden, na deme dat see mede ander hanze sijn", nu de stad „an onwillen sitten mit dem bischope van Utrecht unde synen steden". Inderdaad schreef de Hanze naar Utrecht: „Wetet leven vrundes, dat wy wol vornomen hebben, dat juwe here unde gi synd tot unwillen komen mit den van Gronijnge".

Daar de onlusten in Oostfriesland nog steeds niet van de baan waren, vertoefden de afgevaardigden van de Hanze in 1405 zelfs te Groningen, maar zonder dat er blijkbaar veel resultaat werd bereikt. Want in 1409 klaagden op den Hanzedag, die toen in Meppen werd gehouden, de afgevaardigden van Hamburg, dat „de van Groning zo wunderlik an dat recht (villen)". Blijkbaar was Groningen niet gewillig genoeg.

De stad doorleefde trouwens een crisis. Coppen Jarichs maakte zich van de regeering meester, regeerde de stad als een dictator, doodde allen, die aanzienlijker waren dan hijzelf en brandschatte de Ommelanden. De beruchte Keno tom Brok viel vanuit Emden het Groninger land binnen, nadat hij de stad Emden eerst had genomen. De graaf van Holland en de stad Brugge klaagden bovendien over Groningen, dat men er de kooplieden beroofde en in het gestolen goed handel dreef. De heerschappij van Coppen Jarichs duurde echter maar kort: de vroegere aristocratische regeering werd hersteld en de stad bloeide weer op. De bisschop van Utrecht werd ook in Groningen gehuldigd en schonk de stad volledige vrijheid van verkeer in het geheele Sticht (1419). De stad verjoeg wat er nog van de Likedelers over was, evenals Zwolle, Kampen en Deventer. Die nog te Dokkum zaten, werden verdreven, waarbij Groningen geholpen werd door Lubeck en Hamburg.

De stad geraakte echter al spoedig met Bremen en Hamburg in twist. Groningen klaagde, dat Bremen kaperkapiteins in dienst had en dezen op de stad afstuurde.

Bremen antwoordde aan Lubeck, dat de klacht had overgebracht, dat Groningen vroeger burgers van Bremen had gevangen genomen en beslag op schepen had gelegd. Op den brief, dien Lubeck aan Groningen deed toekomen, verzekerde de stad, dat de bisschop van Bremen het jaar te voren veertien Groninger burgers op een bedevaart had gevangen genomen en een losgeld had afgeprest. Op de Hanzedagen van Lubeck en Stade, in Mei en November 1424, werd de vrede tusschen beide Hanzesteden weer hersteld.

Eenige jaren later brak de twist met Hamburg uit. Groningen beklaagde zich, dat in de stad aan de Elbe goederen werden verkocht, die men aan Groninger

schippers had ontnomen, maar Hamburg verzekerde, dat men dat met volle recht deed, omdat die schippers handel gedreven hadden met Erik van Denemarken, met wien de Wendische steden van de Hanze in oorlog waren. Men had Groningen van te voren gewaarschuwd, maar evenals de Hollanders wilden de Groningers profiteeren van de twisten in het Noorden om hun handel daar uit te breiden. Hamburg, dat zich door de verovering van Emden een machtige positie had verschaft, wilde aan deze door Groningen ingenomen stelling in het Noorden een einde maken.

Moge Groningen in dezen strijd tusschen de Hollanders en de Hanze om den handel in de Oostzee eenig aandeel hebben gehad, over het algemeen hield de stad zich daarbuiten. Men had blijkbaar weinig belangstelling voor den handel op de Oostzee en Groningen werd dan ook niet door Holland als vijand beschouwd. Oostfriesland, dat was het terrein, waarop Groningen voortdurend het oog gevestigd hield, want daar was Hamburg buur en vijand geworden. Dat werd nog erger, toen Hamburg niet alleen den Groninger handel belemmerde, maar ook zich mengde in de twisten, die in het Oldambt waren uitgebroken. Hamburg steunde Ailco Houwerda in zijn strijd tegen de stad en nam voor hem Termunten in. De Hanze trad bemiddelend op, een wapenstilstand werd afgekondigd voor twee jaar, waarbij Emden en Hamburg beloofden ten Westen van de Eems geen verbonden te sluiten tegen Groningen. Maar al spoedig laaiden de twisten weer op over wederzijdsche stapelrechten, Ailco viel vanuit Termunten Groninger kooplieden aan, tot zijn burcht geslecht werd en eindelijk werd er vrede gesloten, waarbij Hamburg het stapelrecht van Emden wist door te drijven: geen schip mocht de Eems afzakken zonder Emden aan te doen. Aan den vrijen handel van Groningen met het achterland van Emden was op deze wijze een einde gemaakt.

Hoewel Hamburg, dat in vele andere moeilijkheden gewikkeld was, zich in 1439 uit Emden terugtrok en het in leen gaf aan de broeders Cirksena, Groningen kon zijn positie in Oostfriesland niet herstellen. Nijmegen, Arnhem en Zutfen, die met Groningen overhoop lagen, kregen van de nieuwe heeren in Emden het recht op de markten van Emden, Norden, Esens en Aurich te komen, de stad moest bovendien een twist uitvechten met Zwolle en tegelijkertijd met Hindeloopen en Workum. Uit dit alles blijkt meer dan de vechtlust alleen van de Groningers, ook hun relaties met alle groote en kleine Nederlandsche Hanzesteden komen hierin tot uitdrukking.

In 1447, toen de Hanzesteden zich nauwer aaneengesloten, was Groningen, na Deventer, Zwolle en Kampen, de vierde van de Hanzesteden in het deltagebied der groote rivieren. Het moest daarom voor de Hanze een contingent troepen op de been houden, namelijk vijf man, „elk ghewapent up dre perde", dat wil zeggen evenveel als Rostock en Hannover.

In 1447 eischte Hamburg Oostfriesland weer terug, omdat Ulrich Cirksena er een te groote macht kreeg. Bovendien was de zeerooverij er weer lustig opgebloeid. Daar de stad echter nu andere vijanden in Oostfriesland had te bestrijden, nam hij tegenover Groningen een zeer welwillende houding aan. Afgevaardigden van beide steden, die in 1449 te Appingedam samenkwamen, zegden over en weer vrijheid van verkeer toe, een Groninger schip met graan, dat te Emden was aangehouden, werd op verzoek van de stad aan de Hunze met een nederig schrijven van Hamburg vrijgelaten. Toen Hamburg en Ulrich steeds scherper tegenover elkander kwamen te staan, hield Groningen zich wijselijk buiten de twisten en voer er wel bij. Want beide partijen probeerden nu de stad te vriend te houden.

De Ommelanden waren geheel tot rust gekomen, de stad werd rijker. Hamburg verloor definitief Emden in 1453, hoewel het pas een halve eeuw later zijn aanspraken opgaf. De positie van de stad Groningen was stevig, gelijk ook in 1466 blijkt, toen men aldaar de onderhandelingen begon tusschen de afgevaardigden van de Hanze, namelijk die van Lubeck, Hamburg, Stralsund en Wismar, en die van de Hollandsche steden en den hertog van Bourgondië over het schot te Brugge. In 1469 was ook Groningen vertegenwoordigd op den Hanzedag te Lubeck, waar men Keulen uit de Hanze stootte.

Met Kampen, Zwolle en Deventer, de drie naaste steden van de Hanze, stond Groningen op den besten voet. Men trof onderling maatregelen over de munt en vergaderde gewoonlijk te Nieuwebrug bij Ommen, over gezamenlijke belangen, zoo o.a. in 1483 over de toestemming van de verhooging van het schot te Brugge.

Met Emden daarentegen was de verhouding minder goed. Geen wonder! De stad kon zich toch moeilijk neerleggen bij het feit, dat het geheele land van de Eems aan haar handel bleef onttrokken en dat de verbindingen te water met Munster bijvoorbeeld teniet waren gedaan. De weg, die over Coevorden naar Munster liep, was niet voldoende en vaak onveilig. Groningen ging daarom met Munster onderhandelen over het graven van een kanaal uit de Eems naar Groningen, ten einde den handel van Emden te vernietigen, een plan, dat ook Zwolle meer dan eens heeft gekoesterd. Doch noch de stad aan de Hunze noch die aan het Zwarte Water hebben deze grootscheepsche plannen ten uitvoer kunnen en durven brengen.

Dat de stad echter nog tot het einde van de 15de eeuw zich Hanzestad voelde, dat blijkt uit het in 1488 genomen initiatief tot een tienjarig verbond van Lubeck, Hamburg, Bremen en Groningen met eenige andere plaatsen in Noordwest-Duitschland tegen een aantal edellieden, die zich wederom op de zeerooverij toelegden. Toen uiteindelijk de banden tusschen Hamburg en Oostfriesland werden verbroken, werd Groningen als scheidsrechter door beide partijen aanvaard en was borg voor de door Edzard van Oostfriesland te betalen som. En in 1491 zond de stad, samen met de IJselsteden, afgevaardigden naar Antwerpen, om daar over de nieuw uitgebroken twisten met Engeland te onderhandelen.

In 1493 werd er wederom in Groningen een Hanzedag gehouden, waar Hamburg, Luneburg, Deventer en Groningen beraadslaagden over Brunswijk, dat door zijn hertog werd belegerd. Drie jaren later verkreeg de stad vrijdom van rechten voor zijn kooplieden op de markten van Sleeswijk. In 1503 verzocht Johan van Oldenburg aan de stad, dat het Oldenburgsche geld er, zooals overeengekomen was, gangbaar zou worden verklaard. Allemaal bewijzen, hoe sterk de positie van Groningen nog was in het Nederduitsche handelsgebied, toen de positie van de Hanze reeds lang aan het afnemen was. De stad bleef de Hanze trouw, ook al verschenen haar afgevaardigden niet op den Hanzedag te Wezel in 1529. Maar dat was „ongeschikter wegen halver". Men was ook niet in Wezel in 1564. Maar wel in 1540 te Lubeck.

Wij kunnen daarom met het volste recht zeggen, dat Groningen meer dan twee eeuwen de Hanze trouw gebleven is en zijn bindingen met de overige Nederduitsche wereld begreep.

Speciale literatuur:

O. Hollweg, De Nederlandsche Hanzesteden.

F. Rörig, Rheinland-Westfalen und die deutsche Hanse (Hansische Geschichtsblätter 1933).

W. Stein, Die Hansestädte (idem 1913).

W. Vogel, Kurze Geschichte der deutschen Hanse.

F. Vollbehr, Die Holländer und die Hanse.

P. A. Meilink, De Nederlandsche Hanzesteden.

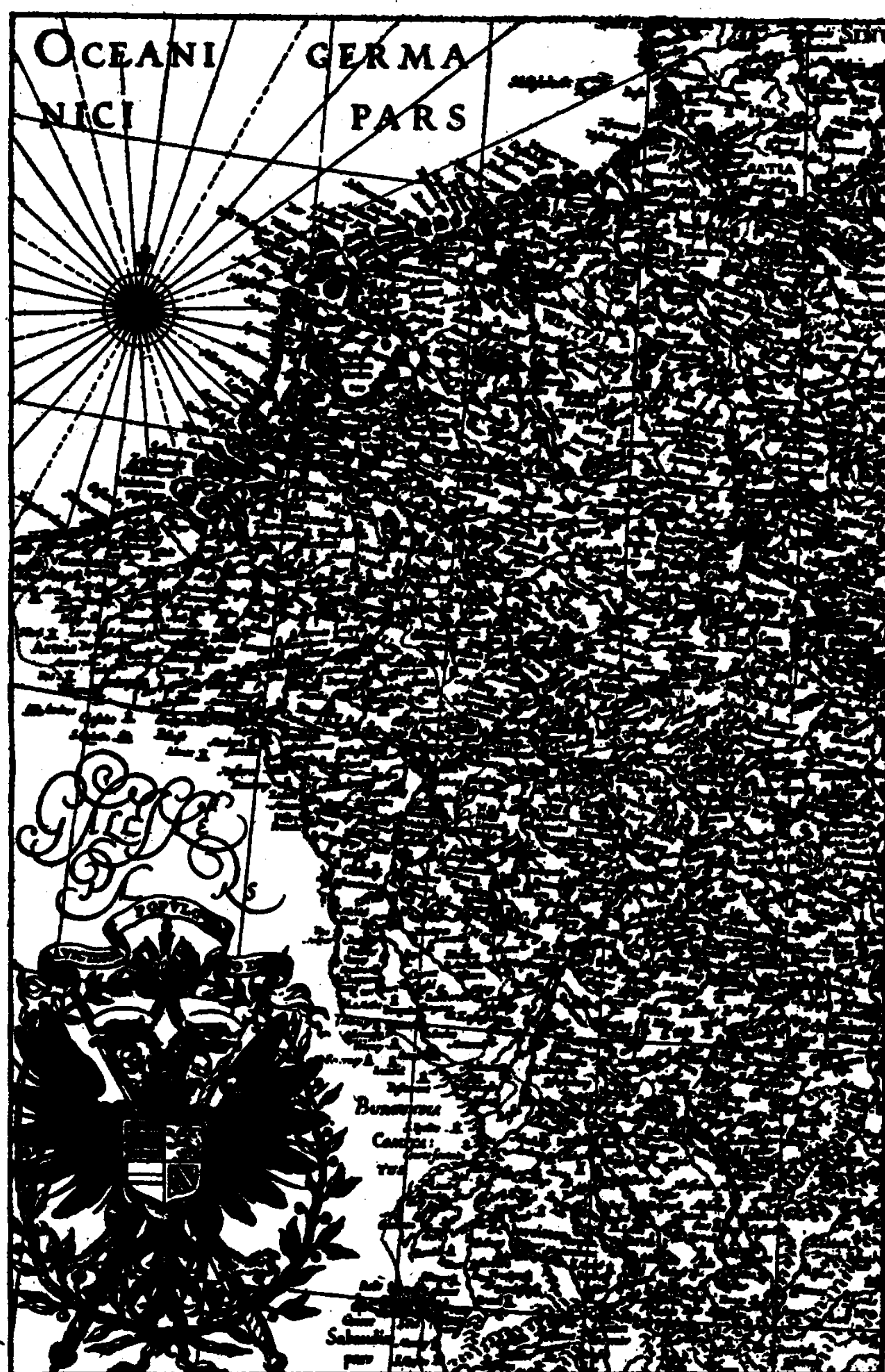
J. B. Schepers, Groningen als Hanzestad.

Narracio de Groninghe etc., uitgave Pijnacker Hordijk.

H. A. Wijnne, Handel en ontwikkeling van stad en provincie Groningen.

Hanserezesse Ie—IVe Abteilung.

H. Nirrnheim, Hamburg und Ostfriesland in der ersten Hälfte des 15.Jahrhunderts.



WEST-DUITSCHLAND MET DE RIJKSGRENZEN VOOR DE WESTFAALSCHE VREDE (UIT: HANSE, RHEIN UND REICH)

W. J. WIERS

DE KEERZIJDE VAN ONS TOONEEL

Als ik mij niet vergis, is het Anker Larsen geweest, die gezegd heeft, dat tooneel een schoone kunst is, maar een slecht handwerk en een gemeene zaak.

Dat tooneel een schoone kunst is, misschien de schoonste zelfs, omdat het een conglomeraat is van alle visueele en auditieve kunsten, zal wel algemeen erkend worden. Maar dat het een slecht handwerk en een gemeene zaak zou zijn, daarover valt nog wel het een en ander te zeggen.

Een slecht handwerk kan beteekenen, dat het niet voldoende oplevert voor het levensonderhoud. Tot voor eenige jaren was dat inderdaad het geval. Tooneelspelers waren altijd op genade en ongenade overgeleverd aan directies en aan het publiek. En materieel gesproken was het slechts voor een enkeling geen slecht handwerk.

Maar het kan ook beteekenen, dat het vak op de beoefenaars in geestelijk opzicht een ongunstigen invloed heeft. En helaas is dat blijkbaar tot op den huidigen dag nog het geval. Tooneelspelers worden meestal niet gekweld door de ongeschreven wetten van moraal en fatsoen, die in de burgermaatschappij zoo dwingend zich laten gelden en daardoor de overgroote meerderheid van de menschheid beletten om uit den band te springen. Zelfs in vergelijking met andere kunstenaars, die toch ook vaak weinig maatschappelijk zijn, is de moraal in tooneelkringen veelal ver te zoeken. Het is niet noodig dit met voorbeelden te staven. De „chronique scandaleuse" van het tooneel is voldoende bekend en de enkelingen, die zich boven deze sfeer hebben weten te houden, vormen oasen in de woestijn. Dat deze a-moraliteit nauw samenhangt met het „handwerk", is duidelijk. De verleiding is grooter en veelvuldiger dan in de burgermaatschappij en de remmen zijn er niet, althans in veel mindere mate.

Er zijn nog andere factoren, die van invloed zijn dan alleen maar de grootere verleiding en het ontbreken van een rem. Het ontbreekt onzen tooneelspelers ook maar al te vaak aan zelfcritiek, zoowel in hun werk als in hun particuliere leven. Wie in de gewone maatschappij zijn werk en zijn plicht doet, vindt dit zeer vanzelfsprekend. Alleen als hij iets fout doet, zal hij op zijn vingers worden getikt, een loftuiting, een extra belooning of huldebetoon vallen hem in den regel niet ten deel.

De tooneelspeler echter heeft altijd applaus, uitfluiten komt in ons fatsoenlijke Holland niet voor, evenmin als het gooien met rotte citroenen of sinaasappelen. Geen wonder, dat de zelfcritiek niet beoefend wordt en de ijdelheid voortdurend wordt gestreeld. Weliswaar kan soms een recensent in een critiek eens den vinger leggen op een fout, maar dat weegt nooit op tegen het bedwelmende applaus en men maakt er zich al te gaarne van af met de overweging, dat dié „vent" er niets van weet. Men hecht veel meer aan het oordeel van familie en kennissen, die het natuurlijk altijd prachtig vinden en vaak nog voor bloemen zorgen.

Dat gebrek aan zelfcritiek maakt het tooneel ook nog in dit opzicht tot een slecht handwerk, omdat de vakkennis daardoor in het gedrang komt. Zonder zelfcritiek is geen enkele kunst tot groei in staat. In tegenstelling tot andere kunstbeoefenaren, zooals de musici b.v., zullen tooneelspelers, hoewel zij eigenlijk stuk voor stuk solisten zijn, het niet noodig vinden dagelijks te oefenen of zich verder te verdiepen.

Zij hebben al spoedig het gevoel, dat zij er zijn, zij nemen slecht aan van hun regisseurs, zij bezitten de eigenschappen van ijdele lieden, die het beter meenen te weten. Het zijn slechts de grooten en een enkele tweede-plans-acteur, die hun werk ernstig opvatten en zich in de bedoelingen van den tooneelschrijver verdiepen.

Men heeft wel eens beweerd, dat acteurs door het veelvuldig zich verplaatsen en inleven in andere karakters een zekere karakterloosheid zouden verkrijgen. Daar zit misschien een kern van waarheid in en in zooverre is het dus ook een slecht handwerk, maar dit geldt toch slechts voor zwakkelingen en voor menschen, die geleefd worden. Wanneer dit argument waar was, zou hetzelfde moeten gelden voor psychologen. Misschien is het juist te wijten aan te weinig psychologisch inzicht van den tooneelkunstenaar, wanneer hij — tengevolge van de uitbeelding van verschillende karakters — zijn eigen persoonlijkheid zou verliezen. In dit verband moge ik er nog op wijzen, dat de tooneelschool hier ook een taak heeft en in het lesprogramma ruimte moest laten voor psychologie-onderwijs.

Tooneel is ook daarom een slecht handwerk, omdat de meeste tooneelspelers slechts loopende-bandwerk verrichten, zij hebben geen overzicht van het geheel en kennen slechts hun eigen onderdeeltje. Zij komen niet boven typeerwerk uit, omdat hun het inzicht niet wordt bijgebracht. Wie zou verwachten, dat een regisseur, voor er aan het instudeeren van een tooneelstuk begonnen wordt, een soort college houdt, waarbij hij het stuk verklaart en de verschillende karakters belicht, vergist zich. In den regel wordt het stuk eenmaal gelezen, waarbij de acteurs de hun opgelegde rollen lezen. Zij krijgen dan hun rol mee naar huis, waarin zij slechts hun eigen tekst vinden en de „wachtwoorden". Als ze maar in een of

twee bedrijven optreden, wonen zij niet eens de repetities geheel bij, maar verdwijnen zoo gauw als hun tegenwoordigheid niet meer vereischt is. Tijdens de repetities luisteren zij nauwelijks naar het spel van hun collega's, maar zitten veelal met anderen te fluisteren om eerst bij hun „wacht" weer actief te worden. Dat deze gefluisterde gesprekken niet hardop worden gevoerd is vaak niet alleen te wijten aan de noodzaak, de spelers bij hun repeteeren niet te storen, maar vindt evenzeer zijn oorzaak in het geen besproken wordt, want nergens viert de roddelzucht meer hoogtij.

Tooneelspelers worden vaak als kleine kinderen beschouwd en daar zit veel waars in, ze hebben eigenlijk een schoolmeester noodig, die ze drillen kan. De resultaten van wijlen Dr Willem Rooyaards waren voor een niet gering gedeelte dan ook de danken aan het feit, dat hij er den wind onder had.

Is het tooneel een gemeene zaak? Inderdaad waren en zijn de zakelijke opvattingen van sommige tooneeldirecties zeer eigenaardig. Zij zagen en zien er nog geen been in een overeenkomst eenvoudig niet na te komen, als dat zoo in hun kraam te pas komt. Zij wijzigen soms een tournee bij de geringste moeilijkheid of om een of andere futiele reden. „Een man een man, een woord een woord" is een spreekwoord, dat zeker niet uit tooneelkringen afkomstig is. Gelukkig is hierin, niet het minst ook dank zij het waakzaam oog van de Kultuurkamer, wel eenige verbetering gekomen.

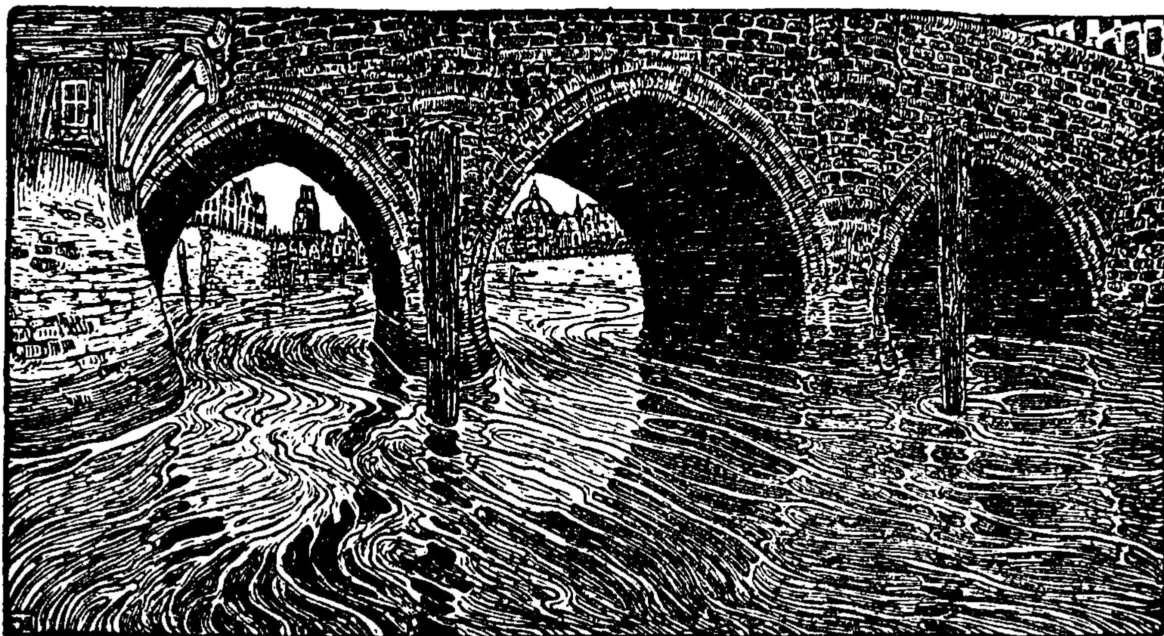
Ook in ander opzicht kan men het tooneel een gemeene zaak noemen, want het publiek krijgt maar al te vaak steenen voor brood.

De repertoire-keuze wordt in den regel bepaald door de lagere instincten van den doorsnee-toeschouwer. Een repertoire, dat er welbewust op gericht is, om het publiek eens iets beters te geven, om het stukken voor te zetten, waarvan het, zooals de term luidt, iets mee naar huis neemt, komt bijna niet voor. Van haar verantwoordelijkheid tegenover de volksgemeenschap zijn de meeste tooneeldirecties zich niet bewust.

Welk een dankbare taak voor een overheid, die de schoone tooneelkunst wil bevorderen, om te zorgen, dat deze uitspraak van Anker Larsen in de toekomst niet meer gelden kan. Het moet mogelijk zijn het tooneel te verheffen uit deze sfeer van halfheid en onzakelijkheid, van ijdelheid en gemakzucht, van dillettantische met-de-pet-gooierij, van speculatie op goed geluk, van ondegelijkheid en doelloosheid. Het moet mogelijk zijn tooneelzaken op te bouwen, die niet elk seizoen weer uit elkaar spatten, die niet langer een versnippering van krachten te zien geven, die als elke behoorlijke zaak voor reserveering zorgen, die hun personeel in de hand hebben, die er een eer in stellen hun „clienten" het beste te geven, wat er geleverd kan worden.

Kunst, handwerk en zaak, dit moet een drieëenheid zijn. Maar in één persoon valt dit bijna niet te vereenigen. De leiding van een tooneelzaak zal dan ook bij voorkeur door een driemanschap moeten worden verzorgd, één, die het dramaturgische werk verricht, het zoeken en eventueel bewerken van tooneelstukken; één, die voor het handwerk zorgt, nl. de regisseur en één voor de zakelijke aangelegenheden. Wanneer deze drie menschen ten volle voor hun taak berekend zijn, dan zal de schoone kunst van het tooneel niet langer een slecht handwerk en een gemeene zaak behoeven te zijn, dan zal het integendeel een waardevolle pijler zijn van het maatschappelijk gebouw, dan zal het niet alleen zijn kunstzinnige. maar ook zijn paedagogische taak naar behooren kunnen vervullen.

Verheffing van het repertoire, verbetering van de vakkennis en verhooging van den beroepsstand zijn de drie idealen, waarnaar gestreefd moet worden en die slechts bereikt kunnen worden door doelbewuste leiders



BRUG TE MECHELEN — HOUTSNEDE VAN W. O. J. NIEUWENKAMP

A. B. ROELS

PHILOSOPHIE EN RAS

NAAR AANLEIDING VAN EEN BOEK VAN MAX WUNDT

In het jaar 1915, te midden van de groote worsteling van den eersten wereldoorlog, publiceerde de bekende Duitsche philosoof en psycholoog Wilhelm Wundt een beknopt, maar zeer fundamenteel geschrift, getiteld: „Die Nationen und ihre Philosophie", waarin hij — ongetwijfeld vanuit de overtuiging, dat achter de brute krachten, die op het oorlogstooneel tot botsing waren gekomen, meer dan slechts machtspolitieke of economische belangen stonden — de geestesmerken der verschillende groote Europeesche naties aan een onderzoek onderwierp, voorzoover deze zich hadden gemanifesteerd in de diverse nationale philosophieën.

En nu, in het jaar 1944, terwijl de gigantische strijd van onze dagen naar zijn hoogtepunt streeft, verschijnt van de hand van Max Wundt, den zoon van den bovengenoemden Wilhelm Wundt, een al even beknopt, maar ook even gedegen en fundamenteel boek, „Die Wurzeln der deutschen Philosophie in Stamm und Rasse" [1]), waarin de schrijver — ongetwijfeld vanuit het inzicht, dat in den strijd om het bestaan niets meer vertrouwen schenkt, dan de bezinning op eigen aard en karakter en het besef van eigen kracht en bestemming — de vraag naar het geestesmerk der Duitsche philosophie tracht te beantwoorden niet meer, zooals de meesten en ook zijn vader vóór hem, door een analyse te geven van de Duitsche *philosophen*, voor zoover deze boven hun historische bepaaldheid uitreiken en ook voor ons nog „actualiteit" bezitten, maar door de Duitsche *philosophie* in haar ras- en stamverbondenheid te beschouwen als een eenheid, die haar véèleenheid baseert op dezelfde rassische gedifferentieerdheid, waarop ook de eenheid van het Duitsche volk is gegrondvest.

Inderdaad heeft reeds gedurende jaren, vooral vanuit niet-nationaalsocialistischen kring, het vermaan geklonken, dat het niet voldoende is om naast de door het ras vastgelegde en beperkte eigenschappen van het lichaam en van de ziel, eenvoudigweg eveneens de door het ras vastgelegde en beperkte eigenschappen van den geest en van zijn uitingen — van de philosophie dus ook — te poneeren, waarbij dan meestal de onderlinge afwijkingen binnen een bepaalde rassische sfeer verklaard worden uit milieu-invloeden, die als historische bepaaldheden aan de natuurlijke (rassische) waarheid kleven. Inderdaad klonk reeds herhaaldelijk de roep om „de feiten", om „concrete gegevens" en om „bewijzen".

[1]) Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlijn.

In het onderhavige boek nu tracht Max Wundt aan de hand van het raskundig en sibbekundig materiaal, aan de hand van concrete feiten dus, de verscheidenheid van de Duitsche philosophie, zooals deze vanaf de Middeleeuwen tot en met het Duitsche idealisme zich heeft ontplooid, te verklaren uit de verscheidenheid van het Duitsche volk, zooals deze in de verschillende stammen en rassen tot uitdrukking komt. In het besef, dat in de groote, de geniale denkers ons een zoo „einmalige", gecompliceerde geestesstructuur tegemoettreedt, dat een analyseering ervan op rassische determineering slechts kan plaatsvinden, wanneer men reeds over bepaalde maatstaven de beschikking heeft, gaat hij bij zijn onderzoek uit van de mindere goden, zooals die in breedere philosophische stroomingen hun minder individueelen invloed hebben gehad.

Nu is als resultaat van raskundige, meer speciaal raspsychologische onderzoekingen het inzicht, dat de verschillende rassen zich niet zoozeer onderscheiden door speciale psychische eigenschappen, als wel door het verschil van stijl, waarin deze eigenschappen optreden, welhaast gemeengoed van de wetenschappelijke wereld geworden.

Wundt gaat er dan ook — stilzwijgend — in zijn onderzoek van uit, dat het niet zoozeer de inhoud der philosophie, het wijsgeerige systeem is, dat met zijn wortels in stam en ras zal blijken gegrond te zijn, maar dat het veeleer de philosophische houding, de stijl van philosopheeren, de wijsgeerige methode is, waarvan men de verankering in het bloed zal hebben te ontdekken. Wanneer hij dus zijn scheidslijnen in de Duitsche philosophie trekt, dan is het hem er vóór alles om te doen methoden tegen elkander af te grenzen en formeele geesteshoudingen van elkander te onderscheiden. Hij drukt dit wel niet met even zoo vele woorden uit, maar uit de karakteristiek, die hij geeft van de drie groote stroomingen, die de Duitsche philosophie in de 17de, 18de en 19de eeuw naar zijn opvatting hebben bepaald, blijkt deze grondovertuiging toch duidelijk.

Immers ziet hij de philosophische richting, die, op het einde der 16de eeuw inzettend, de 17de eeuw beheerscht, en die hij — in afwijking van het spraakgebruik — de *Scholastiek* noemt, gekenmerkt door de „ganz schlicht dem Sein zugewandten Haltung", door de overtuiging dus dat het *zijn* primair is en het *denken* slechts afgeleid, afspiegelend. „So besteht die Eigenart dieser Denkweise überall darin, dass sie ganz vorwiegend seinsgebunden und sachbezogen ist. Erkennen ist ein Empfangen vom

Gegenstande her, und es werden dabei in der Hauptsache Tatsachen und keine Beziehungen empfangen . . . . . Der geistige Gehalt wird aus dem Sein aufgenommen und nicht aus der Tiefe des Selbst hervorgebracht; das Selbst unterwirft sich also der Sache und glaubt nicht, sie in irgendeinem Sinne meistern zu können"; dit scholastieke denken is dus „sachbezogen", het is „Gegenstandsdenken".

De philosophische houding vervolgens, van wat Wundt — alweer in afwijking van het spraakgebruik — de *Verlichting* noemt (de strooming van de 18de eeuw) kenmerkt zich daarentegen door haar „Ichbezogenheit", haar „Beziehungsdenken". Voor haar bepaalt niet, zooals voor de scholastieke houding, het zijn het denken, maar ontleent omgekeerd het zijn z'n bepaaldheid áán dit denken.

Onder de *romantische* strooming in de Duitsche philosophie tenslotte, begrijpt Wundt — nogmaals in afwijking van het spraakgebruik — de wending van de philosophie niet meer, zooals in Scholastiek en Verlichting, naar het intellectueel extract van den mensch, naar het verstandelijk denken, maar naar den geheelen mensch, naar den geest, zooals men zou kunnen zeggen; deze philosophische stijl is niet meer, als de scholastieke, gericht op het *zijn*, niet meer „sachbezogen", en ook niet, zooals die van de Verlichting, gericht op het *denken*, niet meer „ichbezogen", maar hij vóóronderstelt de *eenheid* van zijn en denken, „Sache" en „Ich", uiterlijk en innerlijk. Voor de Romantiek is het zijn niet meer rustende zekerheid, maar bewegende kracht. In het zijn ligt zijn tegenstelling reeds opgesloten, in het geheel ligt reeds het deel en omgekeerd; in het denken ligt het zijn en omgekeerd. „Die Romantik dagegen (nl. in vergelijking met Scholastiek en Verlichting) sucht nach eine andere, engere Verbindung, bei der die Glieder gar nicht getrennt sind, sondern eins in dem andern besteht, weil beide vom Ganzen niemals losgelöst sind. Dem gibt der Gedanke von der Einheit der Gegensätze Ausdruck, eine Regel, die scheinbar den Satz vom Widerspruch aufhebt und daher von allen nur logisch eingerichteten Köpfen verabscheut wird".

Men ziet hoe Wundt, zonder zich om den inhoud der opeenvolgende scholastieke, verlichtings- en romantische systemen te bekommeren, zijn onderscheiding van de drie genoemde philosophische bewegingen baseert op een onderscheid van fundamenteele houdingen, die vóórlogisch, vóór-philosophisch zijn en dus als het ware het a-priori der verschillende philosophieën vormen.

Door raskundig en sibbekundig onderzoek toont hij vervolgens aan, dat *Scholastiek* en *Verlichting* uit het Noordras zijn gesproten, met dit onderscheid, dat de Scholastiek (in het „Stammland", d. w. z. in Midden-Duitschland) op een licht Faalschen inslag van het Noordras is gefundeerd, terwijl de Verlichting (in het „Siedelland", d. w. z. in Oost-Duitschland) een zuiverder Noordsch stempel draagt; en vervolgens dat de *Romantiek* (in het oude Romeinsche gebied, het Stammland én het Siedelland) wortelt in de gebieden, waar de lichte en de donkere (Europeesche) rassen zijn samengevloeid en een vrij sterke Dinarische inslag door het Noordras heen is geweven. (Men zie hiervoor de op blz. 477 gereproduceerde kaartjes).

Waar dus in de 17de, 18de en 19de eeuw drie stroomingen in de Duitsche philosophie zijn te onderscheiden, die alle drie wortelen in een bepaalde rassische samenstelling; waar elke dezer drie stroomingen, naar Wundt ons tracht aan te toonen, de hegemoniale plaats in de philosophie van het Duitsche Rijk telkens aan haar opvolgster overgaf doordat milieu-invloeden (Wundt noemt o. a. den dertigjarigen oorlog) den mensch het vertrouwen in de geestelijke houding van de afgeleefde richting deden verliezen, en doordat deze uiterlijke omstandigheden den mensch een beter leven en een schoonere toekomst beloofden, wanneer hij uit de nieuwere geesteshouding de wereld en het leven tegemoet trad; waar de gang der ontwikkeling inderdaad zoo is geweest, als Wundt hem ons in zijn boek teekent, daar is slechts de relativistische en sceptische conclusie mogelijk, dat zoowel Scholastiek, als Verlichting, als Romantiek zuivere Duitsche geesteskinderen zijn geweest, dat dus elk dezer stroomingen gelijkelijk op de waarheid (als overeenstemming met den rassischen eigen aard) aanspraak kan doen gelden en dat in den overgang van Scholastiek op Verlichting en van Verlichting op Romantiek geen sprake van een ontwikkeling is geweest, maar slechts van een opeenvolging van in zich gesloten en volledig gerijpte philosophische stijlen, die door een ongelukkigen samenloop van omstandigheden (de bovengenoemde milieu-invloeden) den voorrang achtereenvolgens aan elkander hebben moeten afstaan.

„Aber eine solche Forderung", zegt Wundt zelf, „stünde schnurstracks im Widerspruch zu allem, was deutsche Philosophie zu allen Zeiten und in jeder ihrer Richtungen gelehrt hat". En hij wijst er op, dat reeds Leibniz gezegd heeft, dat ieder de waarheid, dezélfde waarheid, slechts van één bepaalden kant ziet en dat de waarheid dus, naar Hegels woord, het geheel is. Maar zulks doet dan toch niets af aan het feit, dat het Noordras de waarheid slechts van één kant — zijn kant — zien kán, namelijk in haar „Ichbezogenheit"; en dat de mensch van Noordsch-Faalsche bloedmenging de waarheid, die naar het woord van den grooten monadoloog „de zelfde" is, slechts in haar „Sachbezogenheit" vermag te grijpen. En Hegel's uitspraak: „das Wahre ist das Ganze", komt dan ook niet voort uit een geesteshouding, die boven de rasverbondene uitreikt, maar uit een, die evengoed — zooals Wundt ons zelf aantoont — in een zeer bepaalde rassische samenstelling verankerd ligt.

Wanneer Wundt bovendien dan nog zegt: „Philosophie ist das Ringen um ein letzten Wissen. Wissen ist aber die Einheit von Selbst und Sache, es ist das Selbst, das sich der Sache bemächtigt hat, und die Sache, die in das Selbst eingegangen ist. Es ist also die dem Wissen selber angemessene Bewegung, die von der deutschen Philosophie durchgemacht wurde, wenn sie in ihren drei Richtungen nacheinander von der Sache ausging, vom

Selbst oder von der Einheit beider. Es ist der von der Philosophie selber geforderte und in ihrem Wesen gegründete Weg, den sie zurücklegte", dan moet het toch duidelijk zijn, dat een dergelijke uitspraak slechts past in het kader van de „romantische" philosophie, dat zij slechts betaamt aan den „Noordschen denker met Dinarischen inslag", en dat zij, wanneer men zich op het standpunt stelt, dat Wundt in zijn boek verdedigt, dus geenszins een hoogere geldigheid bezit dan b. v. de scholastieke overtuiging, dat de „sachbezogene" methode de alleen zaligmakende is.

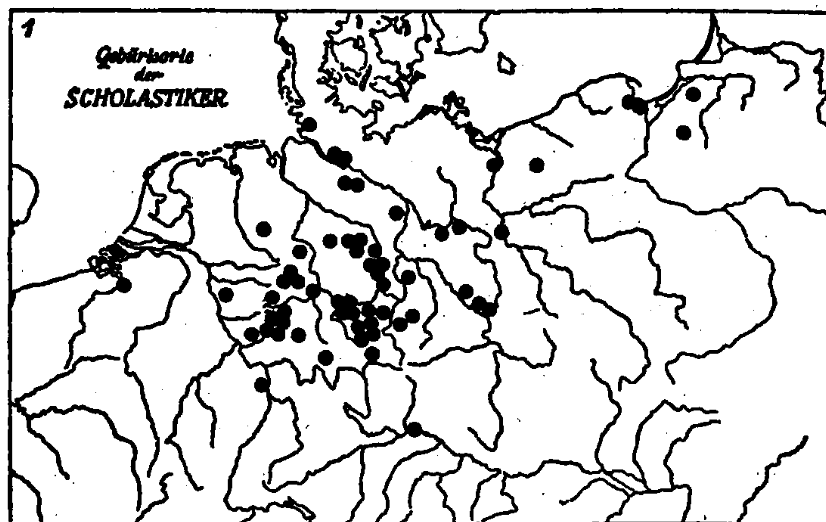
En er is nog een andere moeilijkheid.

Wanneer in Scholastiek, Verlichting en Romantiek inderdaad, zooals uit Wundt's karakteriseering toch blijkt, stijlen, fundamenteele en natuurlijke formeele houdingen en voor-philosophische vorm-a-priori's worden gezien, hoe moet men dan begrijpen, dat door een dertigjarigen oorlog b. v. een bepaalde stijl uit- en afgeleefd bleek te zijn en plaats moest maken voor een nieuwen stijl, waarvan men zich meer en betere mogelijkheden beloofde? Kan een volk, of althans dat deel ervan, dat de kultuur in een bepaald tijdsgewricht draagt, inderdaad meenen, dat een loutere *vorm* de schuld van alle ongeluk draagt; kan het inderdaad overtuigd zijn, dat een bepaalde stijl, een bepaalde methode ten verderve voert en een andere stijl en methode naar een schoonere toekomst zal leiden?

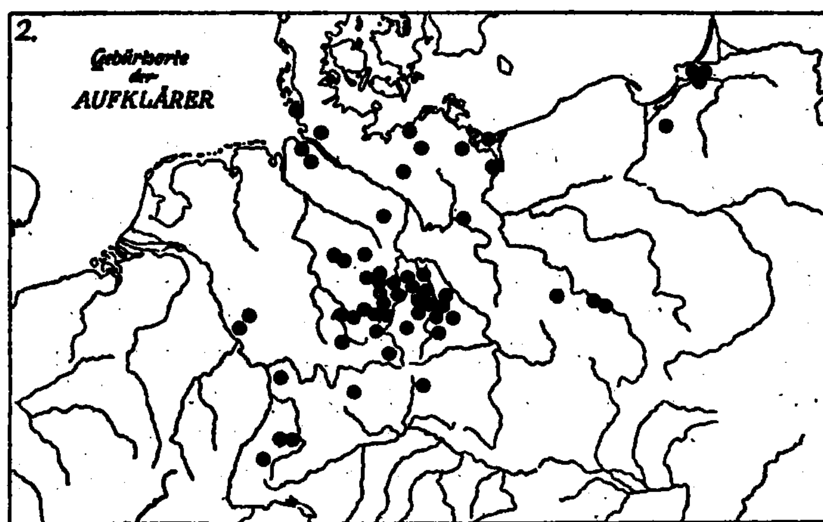
Wij gelooven, dat elk bezwaar, dat men tegen Wundt's beschouwingen kan aanvoeren en elk gevoel van onvoldaanheid, dat deze beschouwingen bij den lezer verwekken, kan herleid worden tot de al te formalistische wijze, waarop de schrijver bij zijn analyseeringen is te werk gegaan.

Want het moge al juist zijn, dat een bepaald ras of een bepaalde stam een eigen, typische wijsgeerige methode kent en toepast, het is even waar, dat men niet slechts in een *formeel* bepaalden stijl philosopheert, maar dat men ook vanuit een naar *inhoud* bepaalde wereld- en menschbeschouwing leeft en denkt en dus philosopheert. En het is juist deze vóór-philosophische wereld- en menschbeschouwing, het is juist dit onbewuste, doch naar zijn inhoud volledig bepaalde vooroordeel, deze mythe (in den waren, vóór-logischen zin van het woord), waaraan Wundt in zijn beschouwingen is voorbijgegaan.

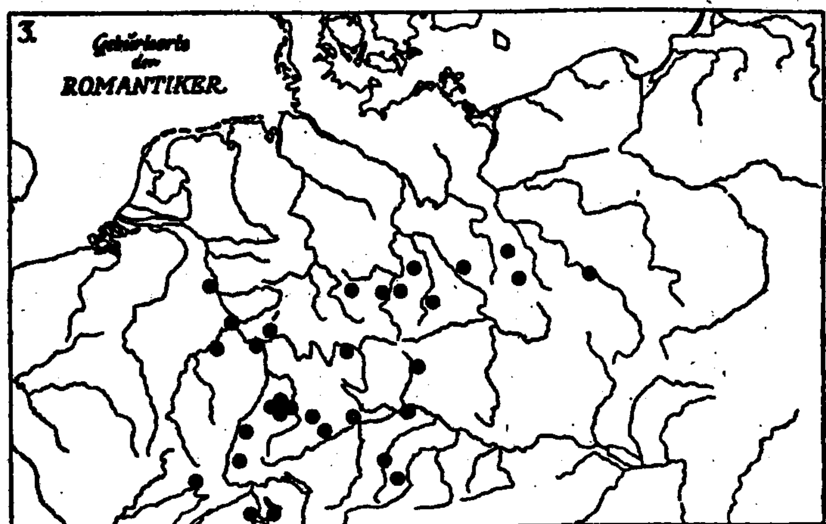
Men kan natuurlijk wel de wortels van een bepaalden philosophischen stijl in stam en ras vervolgen, maar men behoort zich dan bewust te zijn van zijn eenzijdigheid, zijn formalisme, en men mag niet trachten — men zal het, zooals Wundt's boek ons eens te meer aantoont, ook niet kunnen — uit een dergelijke formalistische beschouwing gebeurtenissen te verklaren, die, zooals b. v. het optreden van de Verlichting, haar oorzaak slechts in de verschuiving van bepaalde *inhouden* kunnen vinden.



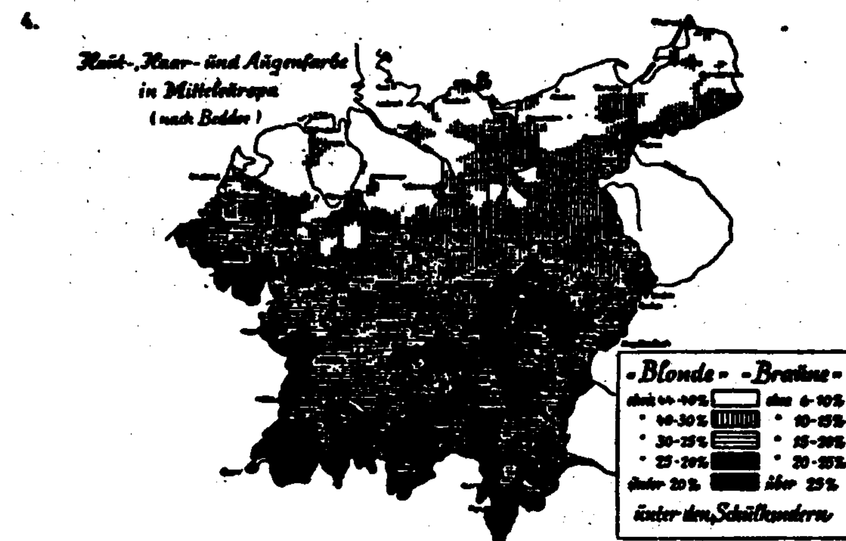
PLAATSEN, WAAR SCHOLASTICI GEBOREN WERDEN



PLAATSEN, WAAR VERLICHTERS GEBOREN WERDEN



PLAATSEN, WAAR ROMANTICI GEBOREN WERDEN



DE KLEUR VAN HUID, HAAR EN OOGEN IN MIDDEN-DUITSCHLAND VOLGENS DE KAART VAN BEDDOE

Want het is in de Verlichting immers niet een formeele denkmethode (de „ichbezogene"), die voor een andere formeele denkmethode (de „sachbezogene") in de plaats treedt, maar het zijn allereerst een nieuwe mythe (de mythe van het verstand) en een nieuw type (dat van den verstandelijken mensch), die in de plaats treden van een uitgebloeide mythe (die van het geloof) en van een afgeleefd type (dat van den geloovenden mensch).

En deze mythe is — wij waren in dit blad reeds eerder in de gelegenheid hierop uitvoeriger in te gaan [1]) — geenszins rassisch bepaald in dezen zin, dat b. v. de scholastieke mythe van den geloovenden mensch aan het Noordras is gebonden, en de cartesiaansche, de moderne mythe (zooals wij die der Verlichting zouden willen noemen) van den verstandelijken mensch aan de Noordsch-Faalsche rasmenging. Wel is de mythe uit een bepaalde rassenziel ontstaan, maar haar verbreiding en daarmee haar ontwikkeling is aan die rassenziel niet bij uitsluiting gebonden.

Zoo wordt ons dan veel duidelijk, wat in Wundt's beschouwingen min of meer onverklaarbaar moest schijnen: wij begrijpen, hoe na schokkende gebeurtenissen als de dertigjarige oorlog een nieuwe *mensch*beschouwing in de plaats van een onvruchtbare (d. w. z. een niet méér vruchtbare), afgeleefde komen kon, komen móést. Wij zien nu ook de ontwikkeling van de Duitsche philosophie niet meer als de afwisseling van rassisch bepaalde wijsgeerige stijlen, maar als de eeuwen durende worsteling van den Duitschen geest naar zijn zelfverwerkelijking en naar zijn vrijmaking van alle vreemde momenten en bestanddeelen [2]). Wij zien de geschiedenis der Duitsche philosophie als de ontplooiing van een eigen Duitsch wezen, waaraan wel verschillende wijsgeerige methoden te onderscheiden zijn, maar waarvan die formeele stijlen niet te scheiden zijn.

Al zij dus toegegeven, dat Wundt's boek als pionierswerk eenmalige verdiensten heeft en dat het in staat is de oogen van velen te openen voor de gerechtvaardigdheid van een rassische beschouwingswijze ook op het gebied der philosophie, toch zal het slechts vruchtbaar blijken te zijn, wanneer men het niet als het dogma van onzen nieuwen tijd beschouwt, wanneer men er boven uit weet te stijgen en wanneer men zich op geestelijke vleugelen waagt te verheffen tot de hoogten, waarop een al-omvattende blik pas waarlijk mogelijk wordt en waarop men eerst recht oog vermag te krijgen voor den samenhang van dingen, die voor de lager-bij-de-grondsche beschouwing scherp van elkander gescheiden lijken te zijn.

[1]) Zie: De moderne Mythe, De Schouw, April 1944, en De nieuwe Mythe, De Schouw, Mei 1944.

[2]) Zie: Immanuel Kant als Germaansch philosoof, „Volksche Wacht", Juli 1944.

— HEERLIJKHEID EN VRAGEN ZIJ NIET,
die voegt den bijspruit niet. — De speel-
kinderen en zagen zij niet,
dat overvloed gewerd den eel-
geboornen, en klagen zij niet
van wege hun nederig deel?

— Daarvan en gewagen zij niet,
want vrij te zijn was hun genoeg.
Adelszwaard en dragen zij niet,
arbeid den zorgenworm versloeg.
Aldus en versagen zij niet,
het zwaard der keerlen is de ploeg.

HENRIETTE VAN LENNEP

HILLE KLEINSTRA

FILM EN DRAAIBOEK

In de geschiedenis van de film zijn gebeurtenissen, die plotseling, haast zonder tijdperk van overgang, er het aanzien geheel en al van veranderden. De ontdekking van de bijzondere mogelijkheden, die er schuilen in de toepassing van de „close-up", was zulk een revolutionnaire gebeurtenis; de invoering van de geluidsfilm een tweede. Wellicht zal men ons straks even plotseling de stereoscopische en stereofonische film voorzetten. Andere veranderingen daarentegen worden eerst langzamerhand ingevoerd; de uitvinding van de kleurenfilm b.v. is waarlijk niet van vandaag of van gisteren en ook het procédé, dat voor de praktijk de beste mogelijkheden bleek te bieden, het Agfacolor-systeem, is al jaren oud. Nog weer andere feiten zijn er, die zoo langzaam en zoo successievelijk hun beslag krijgen, dat we eerst na eenigen tijd tot de erkenning komen, dat er iets principieels veranderd is.

Zulk een principieele verandering, die zich heel langzaam en heel ongemerkt doorzet, is het optreden van den draaiboek-schrijver. Voorheen was het zoo en ten deele is het nog zoo, dat het schrijven van een draaiboek behoorde bij het werk van den regisseur. De stof werd vaak gekozen uit een roman (was er niet eens een „vakman", die zei: „Een goede film is een film naar een goed boek"?), een novelle of een ander verhaal; niet zelden ook nam men een speciaal voor de film geschreven *scenario* als ondergrond. Het *draaiboek* echter, het geschrift, dat nauwkeurig, beeld na beeld, de op te nemen scènes aangeeft, met alle technische en filmische aanwijzingen, schreef bijna steeds de regisseur. Soms werd deze door een assistent daarin bijgestaan, maar hij dacht er overigens niet aan, dit zoo belangrijke werk aan een ander over te dragen. Ik zei al, dat het vaak nog zoo is en ik wijs daarbij op de film „Immensee". Deze is gebaseerd op een vroege novelle van *Theodor Storm*, maar zelfs een leek kan weten, dat dit verhaal, zonder meer, geen onderwerp vormt voor een film van meer dan 2000 meter. Het werd dan ook door den regisseur *Veit Harlan* zéér vrij bewerkt; volgens de mededeelingen is het hier wederom de regisseur zelf, die het draaiboek samenstelde. Aan deze wijze van werken houdt Veit Harlan vast.

Twee andere films van den laatsten tijd doen ons echter zien, dat men toch zoekt naar andere wegen en die ten deele al een heel eind heeft afgelegd. Daar is allereerst de Bavaria-film: „Johann". Daar doet zich het eigenaardige geval voor, dat het origineel, in den vorm van een tooneelstuk, geschreven werd door *Theo Lingen*, die er op de „Bühne" ook een daverend succes mee behaalde. Lingen heeft als filmregisseur ook enkele films op zijn naam staan; al is hij als zoodanig geen grootmeester, toch heeft hij, zou men meenen, voldoende ervaring en routine in het moeilijke filmvak, om zijn eigen tooneelstuk tot film-draaiboek om te werken. Het geschiedde echter anders; regisseur van de film werd *R. A. Stemmle*, die ook het draaiboek schreef en daarbij geholpen werd door twee assistenten met bekende namen op dit terrein: *Ernst von Salomon* en *Franz Gribitz*. Een vergelijking met het tooneelstuk doet ons zien, dat de draaiboekschrijvers het origineele verhaal van Theo Lingen hebben behouden, maar toch op hun eigen wijze bewerkt; het gevaar van een resultaat, dat we als gefilmd tooneel betitelen, is vermeden. Integendeel, al willen we het werk niet als filmkunstwerk aankondigen, het bevat een aantal *filmische* vondsten, die behooren tot de beste, die we zagen. Niettemin blijkt duidelijk uit den geheelen opzet, al staat dat nergens vermeld, dat Lingen, als auteur en hoofdrolspeler, ook een stem in het kapittel had bij de regie en vooral bij het schrijven van het draaiboek.

Hier is dus een eerste schrede gedaan op den weg, dien anderen al ten deele aflegden; meer en meer komt de draaiboekschrijver onafhankelijk te staan van den regisseur. Dat vertelt ons een andere film van den laatsten tijd, een andere kostelijke komedie, nl. „Die Feuerzangenbowle". *Heinz Rühmann* heeft de hoofdrol en ook Rühmann is niet enkel een succesvol filmspeler. Als filmregisseur maakte hij o. a. „Sofienlund" tot een verrukkelijk geval. Bij „Die Feuerzangenbowle" heeft hij de „künstlerische Gesamtleitung", een wat vage titel, die alles kan beduiden of niets en in de praktijk berust op een soort recht van veto in eigen aangelegenheden. Regisseur is *Helmut Weiss*. Wat echter zoo uitermate belangrijk is voor den verderen uitbouw van de film, wat principieel van zooveel waarde is, staat met een enkel regeltje in de aankondigingen vermeld: „Draaiboek: *Heinrich Spörl*, naar zijn gelijknamigen roman."

Men zou meenen, dat filmmenschen vooruitstrevende lieden zijn; maar eigenlijk zijn er geen menschen zoo conservatief als zij. Nog steeds zijn er vakmenschen, die er om treuren, dat ooit de geluidsfilm werd ingevoerd; nog steeds verzet men zich met alle kracht tegen de

kleurenfilm; er is voor hen geen grooter schrikbeeld dan de mogelijkheid van de stereofilm. Volgens hen is het ook een nieuwigheid, die geen goeds brengen kan, als men het maken van een draaiboek niet meer opdraagt aan den regisseur, maar er zoowaar den romanschrijver mee belast. Toch is dat hier geschied en het zal in de toekomst meer en meer regel worden. Spörl is een van de eersten, die dit moeilijke vak weten te verstaan, iemand die niet alleen een geestige ontspanningsfilm weet te schrijven, maar ook afweet van de zoo geheel andere techniek van het schrijven van een draaiboek. Dat zijn werk nog niet volmaakt is, bewijst het eerste gedeelte van de film. Hier voeren de oude heertjes hun lang-gerekten dialoog en men heeft daar geen andere beelden bij weten te denken dan wat rij-opnamen van den eenen kop naar den anderen en terug. Maar niet zoodra staat Rühmann als schooljongen op het schoolplein, of men heeft Spörl op zijn best; het verschil is zoo frappant, dat men de stelling zelfs heeft geopperd, dat het opzet is geweest, om een verrassende tegenstelling te verkrijgen tusschen het trage begin en het vuurwerk daarna. Inderdaad zit er deze verrassing in de film, maar opzet is het toch waarlijk niet geweest.



Zie, zoo veranderde er wederom iets aan het principe, van waar men uitging bij het samenstellen van films, maar deze verandering kwam zoo langzaam en voorzichtig, dat haast niemand er erg in had. Maar van hoeveel beteekenis zal zij zijn voor de toekomst?

Om dit te beseffen, moeten wij eerst heel iets anders naar voren brengen, het feit nl. dat de meeste films zulk een kortstondig leven leiden. Zelfs bij belangrijke films, waarover in één week de geheele pers schrijft en iedereen spreekt, is het zoo, dat zij na enkele weken prolongatie van de z.g. première-theaters gaan naar de nadraai-theaters en de „provincie". Na enkele maanden komen ze dan nog eens in de reprise-theaters terug, maar dan is haar leven uit. Hoe eenvoudig het in technisch opzicht ook zou zijn, om zulk een film opnieuw te laten rouleeren, in de praktijk komt het er zelden van. Nu was het wellicht vroeger aldus, dat het aanbod van films zoo groot was, dat men er eenvoudig niet aan dacht, om opnieuw de oude films in te zetten. Thans heeft men, zeer terecht, het aantal nieuwe films aangepast aan de behoefte; een overschot is er dus niet en er zouden dus opnieuw redenen kunnen zijn, om bepaalde films opnieuw uit te brengen. Men doet dat echter zelden of nooit en vooral films uit een wat vroegere periode zien we niet terug.

Het eigenaardige daarbij is, dat men in gesprekken over filmwerk zoowel van vakmenschen als van leeken vaak een opmerking hoort over dit of dat werk, dat men jaren geleden eens zag en dat zoo'n indruk heeft gemaakt, dat men het graag opnieuw zou gaan kijken. Waarom komt de filmverhuur niet aan deze wenschen tegemoet? Omdat bijna zonder uitzondering deze oude, perfecte films voor het publiek (niet voor vakmenschen, die bezien de films met heel andere oogen) een groote teleurstelling zouden geven. We zijn waarlijk vooruitgegaan in de filmwereld; dat blijkt, als die oude „meesterwerken" van een onherroepelijk voorbije periode opnieuw op het linnen venster komen. Ze kunnen niet opnieuw zijn wat ze vroeger waren: hoogtepunten in de cinemathografie en het is beter, dat de plezierige herinneringen worden behouden, niet verscheurd raken door een hernieuwde vertooning.

Zeker, de tijd zal komen, dat de film haar klassieke werken kent; films, die in de bestaande samenstelling regelmatig in de theaters terugkeeren. Een geschiedenis van nog geen vijftig jaar bleek echter te kort, om reeds dergelijk werk te scheppen. Misschien ontdekken we in een zeldzaam geval in een van de oude films nog zulke eeuwige waarden; groot is de kans daarop echter niet.



Wat echter in de toekomst een langer leven hebben kan dan de film zelf, is de film*stof*, het draaiboek. Daarom is het zoo van belang wat we hierboven hebben aangestipt: dat er draaiboekschrijvers komen, die onafhankelijk van den regisseur (voor zoover men dan onafhankelijk werken kan bij de film, die naar alle zijden om samenwerking vraagt) hun draaiboeken schrijven met een stof, zoo belangwekkend, dat we die regelmatig weer willen zien en dan uitgewerkt op een wijze, die een goed resultaat waarborgt. Een nieuwe bezetting onder een nieuwen regisseur zou na enkele jaren de „oude" stof practisch zonder veranderingen opnieuw tot grondslag kunnen nemen.

Het is immers bij het tooneel ook zoo, dat de regisseur slechts bij uitzondering veranderingen in het manuscript aanbrengt. In dit opzicht zal de film straks denzelfden weg gaan als het tooneel deed.

Wellicht zijn er weer behoudende vakmenschen, die daarin een gevaar zien en die dit weer als een aanleiding zien om te komen tot gefilmd, tot gereproduceerd tooneel. Dat hoeft echter allerminst zoo te zijn, getuige „Die Feuerzangenbowle".

Het Departement voor Volksvoorlichting en Kunsten heeft dezer dagen de voorwaarden gepubliceerd voor een door haar uitgeschreven prijsvraag. Men vraagt een scenario voor een kinderfilm; in de toelichting, die later in de dagbladen werd gepubliceerd, kon men lezen, dat het niet bepaald noodzakelijk was, om een uitgewerkt draaiboek in te zenden. Ook een manuscript, een verhaalvorm dus, dat de grondstof kan zijn voor een film, kan dienen. Niettemin zal dit verhaal — dat is nogal duidelijk — een *film* moeten worden, geen tooneel en geen jongensboek. Zal de prijsvraag aanleiding zijn, dat in Nederland goede filmdichters worden ontdekt?

C. B. VAN BOHEMEN

DE KITSCH

VOLKSGEVAAR EN SCHANDVLEK OP ONZE PICTURALE REPUTATIE

Nu de zwendel in schilderijen afmetingen en trekken aanneemt, die levendig aan den tulpenhandel — onzaliger nagedachtenis — in onze Gouden Eeuw herinnert, nu neigt men er toe elken stap, ook den meest bescheidenen, die tegen deze kwalijk een zoowel voor onze handelsmoraal als voor het gezag der kunst zelve zoo schadelijke praktijken wordt ondernomen, met meer dan gewone instemming te begroeten. Er is in den loop der jaren heel wat literatuur verschenen, waarin tegen deze praktijken wordt gewaarschuwd — in zoowat alle moderne talen, onlangs nog in de onze — doch het publiek neemt van deze onthullingen, die maar al te dikwijls het karakter van een chronique scandaleuse dragen, met het noodige vermaak kennis en gaat dan weer tot de orde van den dag over, wat wil zeggen, dat het er niets van heeft geleerd.

Onder zulke omstandigheden spreekt het vanzelf, dat van hooger hand dient te worden ingegrepen. De vervalsching van schilderijen en het ongeoorloofde opdrijven van prijzen met speculatieve doeleinden, die in geen verhouding staan tot de werkelijke cultureele waarde van het verhandelde object, kunnen vormen aannemen, welke een dergelijk ingrijpen niet alleen wenschelijk, doch zelfs noodzakelijk maken.

De klachten op dit gebied zijn oud. Zij zijn b.v. een typisch Renaissanceverschijnsel; zij breken zich huid baan in een tijd, waarin het schilderij zich los maakt van den wand, als gemeenschapskunst aan waarde in boet, individueele waarde verkrijgt — hetwelk de signatuur onderstreept — en transportabel wordt. Dürer beklaagt er zich tijdens zijn verblijf in Venetië over, dat Italiaansche schilders zijn werk namaken. De Renaissance, die — haar naam is in dit opzicht welsprekend — zooveel belangstelling koesterde voor de Grieksche en Romeinsche oudheid, stelde prijs op antieke zaken. Welnu, wanneer ze niet voorradig waren, dan maakten behendige truqeurs ze na. De Hertog Jean de Berry was van zulke praktijken in 1400 reeds het slachtoffer. Hij opent — overigens is hij niet de allereerste geweest — een rij van slachtoffers, waaruit men heele legers van gedupeerden zou kunnen vormen. Doch wat geeft wraakgeroep, wat geven désillusies, wanneer men er niet de juiste leering uit trekt en niet de juiste maatregelen neemt om een herhaling te voorkomen! Er is in den regel zóóveel gerucht om vervalschingen, die betrekking hebben op kunstwerken van waarde, dat betuigingen van onwetendheid nauwelijks meer als een verontschuldiging kunnen gelden.

Een gewaarschuwd man geldt voor twee, niet waar! Laat de tweede man hier een deskundige zijn, zoo zegt men gaarne, en het euvel zal zich tot aanvaardbare dimensies reduceeren.

Jammer genoeg heeft deze theoretische oplossing in de praktijk alleen maar een betrekkelijke waarde. Afgezien van 's mans mogelijke feilbaarheid, zoowel op sociaal als artistiek gebied, liggen hier zoovele voetangels en klemmen, is het kwaad dermate voortgewoekerd en geeft het publiek, gebiologeerd door de fantastische verhalen over de kapitalen, die niet alleen door den kunsthandel, doch ook door verzamelaars door hun bemoeienissen met kunst worden verdiend (verhalen, die meer dan eens ook een kern van waarheid in zich hebben) in den regel de blijken van een zóó lichtvaardige goedgeloovigheid en (blijkbaar erfelijke) speculatieve gokzucht, dat, indien hier van hoogerhand niet zou worden ingegrepen, noodlottige reacties niet zouden uitblijven. Reacties zóó nadeelig voor een goeden gang van zaken in de kunstwereld, dat het niet alleen voor den kunstenaar en het publiek, doch ook voor den bonafiden kunsthandel niet anders dan wenschelijk mag heeten, dàt de overheid ingrijpt.

De eerste stappen op dit gebied zijn dan inmiddels ook reeds door het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten gedaan. Onmiddellijk opbouwend wordt te werk gegaan door het inrichten van tentoonstellingen, waarop men werk laat zien, dat men kan rangschikken onder de goede en gezonde kunst. Daarnaast hebben tentoonstellingen, waar kitsch naast goede kunst wordt opgesteld, haar opvoedende waarde. Een stap van beteekenis is ook gedaan met het inrichten van Gewestelijke Tentoonstellingen door de Nederlandsche Kultuurkamer in verschillende steden van ons land, een plan, dat, indien het gelukt dit tot een effectief, in alle over het land verspreide karakteristieke levensmilieu's van ons volk ingrijpend systeem door te voeren, ongetwijfeld belangrijke vruchten zou kunnen afwerken. Hier is de gedachte van het kunstgeografisch ordenen werkzaam. Iedere kunstuiting heeft ten slotte haar wieg, haar omgeving, haar landschap, haar meest gunstige levensmogelijkheden op bepaalde

plaatsen, terwijl van een doelmatig met elkaar in contact brengen van dergelijke uitingen van streekkunst stimuleerende invloeden zouden kunnen uitgaan. In de oude en ook in de nieuwe scholen, de Leidsche, de Amsterdamsche, Haagsche, Utrechtsche, Gooische enz. is iets dergelijks reeds op een natuurlijke wijze tot uiting gekomen. De plaatsgebondenheid van de kunst van een Vermeer en Pieter de Hoogh b.v. is al heel duidelijk. Zij groeit en bloeit in het Delftsche milieu. Wanneer de Hoogh Delft verlaat, gaat zijn kunst zienderoogen achteruit en wij zijn geneigd dezen achteruitgang niet meer enkel en alleen aan Vermeer's opheffenden invloed toe te schrijven. In Rembrandt's kunst zou men dan een samenvattende nationale, boven de meer of mindere plaatselijke gebondenheid der anderen uitgroeiende synthese willen zien, een synthese, die door het algemeen-menschelijke genie van dezen meester een boven-nationaal karakter draagt. Rembrandt's kunst is plaatselijk gebonden in haar meest universeelen zin.

De regionale kunst wordt het best in haar eigen sfeer verstaan en daarom ook is het voeden van de regionale kunstgedachte, tot op zekere hoogte natuurlijk, van zooveel belang. Van belang ook voor de z.g. ambachtskunsten voor de meer dan eens aan schoone tradities zoo rijke kunst van boeren, visschers, enz., die herhaaldelijk zulk een karakteristiek streekkarakter kunnen dragen. Langs dezen weg kan ook het pleizier, dat de werker in zijn ambacht heeft, sterker dan in eeuwen het geval was, worden gevoed.

Met verlangen wordt verder door menigeen, die het wèl meent met de kunst, uitgezien naar het beteugelen van de Kitsch, hetwelk met zekere, onvoorzienlijke moeilijkheden gepaard schijnt te gaan, en dit niet alleen wat het reinigen van dezen Augiasstal betreft, want waar is de grens tusschen Kitsch en niet-Kitsch precies te trekken, in 't bijzonder daar waar zich beide in een enkel werk soms op moeilijk definieerbare wijze kunnen mengen? Veel zal hier van persoonlijk inzicht van den beoordeelaar, van zijn invoelingsvermogen en initiatief afhangen, een aangelegenheid, die toch moeilijk alleen aan de veelal enkel op winstbejag uitzijnde tusschenpersonen kan worden overgelaten. Want dat hier iets moet gedaan worden, is wel zeker. Wat ook tegenwoordig nog door overal als paddestoelen uit den grond oprijzende kunsthandels wordt geëtaleerd, schreeuwt meer dan eens ten hemel en is een voortdurende blamage voor een volk als het onze met zijn roemrijke picturale tradities.

Nu de Dienst voor Prijsbeheersching heeft ingegrepen en ook de geëtaleerde waar moet worden geprijsd, treedt het onbeschaamde karakter van den zwendel, waarvan de goegemeente de dupe is, nog schriller aan het licht. Wanneer dan ook één klasse in de kunstwereld aan aanzien heeft ingeboet, dan is het wel die van den kunsthandelaar. Hoe anders placht dit te zijn. Er was een tijd, waarin menig kunsthandelaar zijn taak als middelaar tusschen kunstenaar en publiek ernstig opvatte. Menigeen was de vertrouwensman van den verzamelaar. Hij kende diens wenschen en verlangens en dan bleek, zooals het ook behoort, het koopen voor hem in den regel een moeilijker taak dan het verkoopen. Hij kocht, behalve met zijn eigene, meer dan eens met de oogen van zijn klant en zoo kwamen de verzamelingen tot stand, die in hun soort een bloemlezing konden heeten van de kunstproductie van een bepaalden tijd of van een belangrijke artistieke strooming. Wanneer men de ontwikkeling van de z.g. vorstengalerijen en liefhebberskabinetten tot museum nagaat, dan komt men meer dan eens tot de conclusie, dat deze ontwikkeling in den grond toch niet zelden alreeds een geleide ontwikkeling is geweest, langs welke wegen van toeval zij soms ook gegaan schijnt te zijn. Al zal ook in de toekomst het toeval, dat musea in het bezit brengt van begeerenswaardige kunstwerken, niet zijn uit te schakelen, zoo kan de leiding in deze, binnen het kader van de artistieke idealen van een volk, thans stellig doelbewuster ter hand worden genomen en zijn kunst in alle schakeeringen in liefst zoo levend mogelijk gehouden vormen blijvend onder de oogen van alle belangstellenden worden gebracht. Van goede kunst kan in tal van vormen een bezielende en opvoedende werking uit gaan. Zij is een centraal zendstation van geestelijke volkskracht, waarvan duurzaam wekkende en opwekkende stralen uitgaan. Een enkel woord kan een revolutie ontketenen, een enkel beeld kan een gansch tijdvak electriceeren. Alles moet worden gedaan om de innerlijke belangstelling van ons volk voor zijn kunst weer op te wekken, opdat opnieuw een kunst uit en voor het volk opbloeie. De opvoeding der jeugd in deze lijn kan niet anders dan goede vruchten afwerpen.

Het spreekt vanzelf, dat in het licht van dit alles een toestand als die thans de étalageruimten van tal van z.g. kunsthandels, lijstenwinkels, uitdragers, meubelzaken, antiquairs, enz. vertoonen, nauwelijks meer kan worden geduld. Wat aan den eenen kant wordt opgebouwd, wordt aan den anderen kant weer afgebroken. En juist het feit, dat deze schaamtelooze vertooningen van picturaal onvermogen zoo openbaar langs den weg plaats vinden, verhoogt den fatalen, den publieken smaak bedervenden, doch ook de meer innerlijke levensfuncties van den mensch schadelijk beïnfluenceerenden invloed er van. Wie, die de tentoonstelling van een of ander meester heeft bezocht, heeft het niet herhaaldelijk ondervonden, dat hij, buiten komende, de wereld als met de oogen van dien meester zag! Dit geknoei achter de ramen moge dan wel geen door meesters gevormd belangwekkend wereldbeeld oproepen, het heeft toch maar een jammerlijke uitwerking; en vooral, wanneer dergelijke producten aan de wanden van vele woningen komen te hangen, moet het effectief ervan in het gunstigste geval toch een van latente artistieke onnoozelheid heeten, om maar niet te denken aan de geestelijke misvormingen, die er het resultaat van kunnen zijn.

Het is meer dan tijd, niet alleen, dat er grenzen worden gesteld aan het tentoonstellen van dergelijke wanproducten, doch ook, dat naast de aesthetische opvoeding van ons volk, ook die van zijn kunsthandelaars ter hand wordt genomen. De kunsthandelaar als middelaar tusschen

kunstenaar en publiek heeft een roeping te vervullen. De speculant moet zonder meer verdwijnen, de man, die zich enkel en alleen door winstbejag laat drijven en die niet schroomt den kooper prullen in de handen te stoppen en daarvoor bedragen te vragen, die zelfs uit een oogpunt van behoorlijke handelsmoraal niet zijn verantwoord. Men heeft onlangs gepoogd dergelijke praktijken juridisch goed te praten, maar ten slotte komt het hier neer op het feit, dat de kooper, die een kunstwerk van blijvende waarde denkt te hebben bemachtigd, om den tuin wordt geleid. Men brengt of laat hem in den waan, dat hij een kunstwerk koopt, doch wat hij werkelijk in ontvangst neemt, is menigmaal een prul, dat enkel maar een negatieve waarde heeft en hem geestelijk van den wal in de sloot brengt. Kitsch is een voorspiegeling van waarden, die niet voorhanden zijn, en is daarom in den regel nog veel schadelijker dan vervalschingen, die niet zelden een ambachtelijk meesterstempel kunnen dragen. Hoe vaak durft menig kooper uit schaamte niet te bekennen, dat hij er op een of andere wijze, met kitsch of met een vervalsching ingeloopen is! Hoe dikwijls is zijn artistieke stumperigheid zóó groot, dat hij van de beetnemerij niets bemerkt. Zóó algemeen is dikwijls de onkunde op dit gebied in zijn kring, dat zelfs zijn omgeving in de overtuiging kan leven, dat de man iets van werkelijk artistieke waarde heeft bemachtigd en dat er geen haan onraad kraait. Zoo iets zou tijdens de Middeleeuwen en Renaissance niet mogelijk zijn geweest, maar ook niet zijn geduld. Hier ligt ontegenzeggelijk een moeilijke en zeer veel takt eischende taak voor het gilde van kunsthandelaren, waarvan de besten met leede oogen dit bedrijf zullen aanzien. Want hier ook is de geest van een Van Wisselingh, die de vriend van een zoo innig alle marchandeeren met kunst hatend en idealistisch genie als Matthijs Maris kon zijn, nog niet gestorven. De middelaarstaak dient hier weer ter hand te worden genomen. Hier ligt een taak, die het karakter kan dragen van een roeping.

Het reinigen van dezen Augiasstal is ongetwijfeld een herculische onderneming. Wij mogen de betrokken departementale en verdere instanties slechts toewenschen, dat zij, ongeacht de tegenwerking die zij ondervinden, de onverschilligheid en laksheid die zij hebben te overwinnen, hierin uiteindelijk zullen slagen. Het gaat om de artistieke reputatie van ons volk!

ARBEID

„Zes dagen zult gij werken in het zweet
uws aanschijns".

Goed!
Dat is zoo erg niet —
Dat kan het hart genezen,
Indien het ziek mocht wezen.

Maar arbeid dien je hart niet mint,
Naakt om het schrale brood!
De geest die niet zijn schepping vindt:
Arbeid om uitstel van den dood! —

Alleen de hoop, dat eens je vindt:
Zes dagen in het zweet des aanschijns,
Den arbeid dien je hart bemint;
Dan zal het vreugdedronken zijn
Zes dagen zweet in zoete pijn —
O arbeid, gij zult gezegend zijn.

A. HANEGRAAF

A. B. ROELS

„Duitsche Kunstenaars en de ϟϟ"

Het is wel zeer te betreuren, dat de tentoonstelling „Deutsche Künstler und die ϟϟ", welke in de afgeloopen maanden in Salzburg, het vermaarde kunstcentrum, werd gehouden, voorloopig niet ook naar Nederland kan worden overgebracht. Want, naar het zich aan de hand van de uitgebreide en uitvoerig geïllustreerde catalogi van deze tentoonstelling laat aanzien, is zij wel bij uitstek geschikt, het vele misverstand, dat juist ten onzent over de ϟϟ heerscht — en dat in zijn bestaan en zijn volharding ook wel begrijpelijk is vanuit de gegeven omstandigheden — uit den weg te ruimen en door beter begrip en positievere waardeering te vervangen.

Voor velen in ons land immers, en zij stammen waarlijk niet slechts uit anti-nationaalsocialistischen kring, beteekent de naam van deze tentoonstelling een ongekende en onverantwoorde associatie van begrippen. Niet slechts ongelijksoortige, doch ook tegenstrijdige grootheden schijnen in de woorden ϟϟ en Kunst te zijn samengebracht, grootheden, die in hun onderlinge tegenstelling herinneren aan dat andere vermeende alternatief van „Kaserne" en „Bildung".

Nu zal men niet kunnen noch willen ontkennen, dat er inderdaad een tijd geweest is, waarin niet slechts de muzen hadden te zwijgen, wanneer de wapenen spraken, maar waarin de muzen, ook als de wapenen verstomd waren, niet vermochten te spreken door den mond van hen, die tot voor kort nog het zwaard hadden gehanteerd, evenmin als omgekeerd de kunstenaar in zijn vredig en zelfgenoegzaam bestaan in voldoende mate van strijdenden wil en geestdriftige daadkracht was doordrongen, om zoonoodig met het zwaard in de hand zijn heiligste goed te verdedigen. Soldatendom en kunst waren even onvereenigbare grootheden als politiek en wetenschap, macht en geest, militairisme en vrijheid, staat en kultuur.

Het nationaalsocialisme echter, waarvan de ϟϟ de meest radicale, tot geen compromis of concessie geneigde personificatie is, heeft al deze tegenstellingen weer tot haar oorspronkelijke eenheid teruggevoerd, het heeft haar scheiding door een onderscheiding vervangen en het heeft de gespletenheid van het volksleven doen plaatsmaken voor een genuanceerde eenheid. Het heeft zulks gedaan door de poneering, de erkenning of beter nog de herkenning van één gemeenschappelijke bron, van waaruit zoowel de kunst als de krijg, zoowel de macht als de vrijheid, zoowel de politiek als de wetenschap en zoowel de staat als de geest ontstaan zijn en gevoed worden.

De chef van het ϟϟ-Hauptamt, de ϟϟ-Obergruppenführer und General der Waffen-ϟϟ Berger, drukt het in de enkele regels, die hij aan de bovengenoemde tentoonstelling ten geleide meegaf, aldus uit:

„Es ist das Ziel der ϟϟ, die höchsten völkischen Lebenswerte, Ehre und Treue, in jedem Entschluz und in jeder Tat zu verwirklichen. Ist aber die Kunst Ausdruck des kämpferischen Willens unserer Zeit, so wird sie von denselben Lebenswerte erfüllt sein, die als letzte Zielsetzung auch von der ϟϟ erstrebt werden."

De ϟϟ is dus niet zonder meer het militaire keurcorps, waarvoor het in ons land nog maar al te vaak wordt gehouden, en de kunst is niet zonder meer een aangelegenheid van enkele begenadigde kunstenaars, zooals men ten onzent nog maar al te vaak meent, maar beide zijn aan den tijd en aan het volk gebonden door een en dezelfde levenshouding, een en denzelfden vormenden wil, die zich aan het front uit in een weergalooze dapperheid en strijdlust, onverzettelijkheid en verbetenheid, en die zich in het atelier openbaart in lijnen en kleuren en in de keuze van het onderwerp.

„Das Kunstwerk", zegt Nietzsche, „ist das Abbild einer Liebe über sich hinaus." Maar wat is de daad van den soldaat anders ?

Of om een ander woord van den man, dien Duitschland onder zijn grootste kunstenaars telt, te citeeren: „die Kunst ist die Erlösung des Handelnden" en „der Sinn der Kunst: sie macht schaffenslustig, wer Kraft genug hat." Maar wat is de strijd van onze dagen anders ?

Men kan er natuurlijk over twisten, of zich in alle werken, die in Salzburg werden samengebracht (op blz. 485 en 486 vindt de lezer er een viertal afgebeeld), de levenshouding, zooals die door de ϟϟ wordt voorgestaan, manifesteert op artistiek volledig verantwoorde wijze (reproducties zijn niet steeds overtuigend). Men zou kunnen aanvoeren, dat de keuze van het onderwerp nog niet den stijl, den levensstijl, van het kunstwerk bepaalt en dat de afbeelding van een strijdend soldaat nog niet eo ipso behoeft te getuigen van een strijdbare levensbeschouwing van den kunstenaar. Maar men zal niet kunnen ontkennen, dat alleen de daad van de organisatie dezer tentoonstelling reeds getuigt van het feit, dat een eenzijdige militairistische instelling niet die der ϟϟ is, en dat het besef der wenschelijkheid en noodzakelijkheid van een kunst, die zich een hoog en heilig doel stelt, bij de ϟϟ levend is.

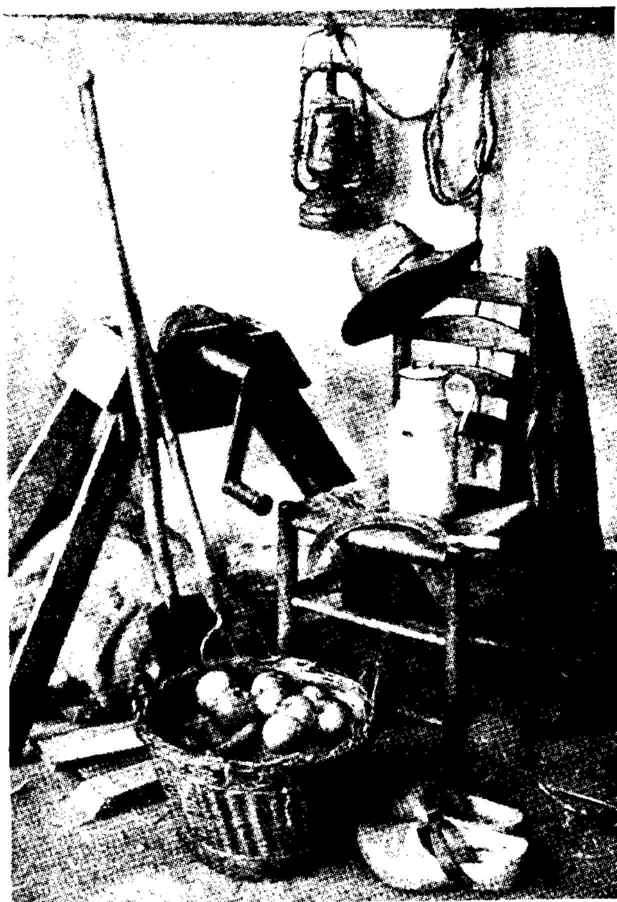
Het is een schoone zekerheid, te weten dat zij, die met de wapenen in de hand in het voorste gelid Europa's toekomst bevechten, ook in den strijd op den kultureelen sector wenschen voor te gaan.

FRANZ EICHHORST: IN DE LOOPGRAAF
FOTO TENTOONSTELLING DEUTSCHE KÜNSTLER UND DIE ϟϟ)





PAUL MATHIAS PADUA: DE VERLOFGANGER
FOTO TENTOONSTELLING DEUTSCHE KÜNSTLER UND DIE ϟϟ)



ALBERT HENRICH LANDELIJK STILLEVEN
(FOTO TENTOONSTELLING DEUTSCHE KÜNSTLER
UND DIE SS)



FRANZ EICHHORST AVONDRUST IN DE STEPPE (FOTO ARCHIEF)

HAN VAN NOOY

DE KUNST VAN HET VERTALEN

Het vertalen van buitenlandsche geschriften heeft in het Nederlandsche kultuurleven een weinig geconcretiseerde plaats. Acht men het eenerzijds een geschikte, onschadelijke bezigheid voor menschen, die hun tekort aan artistiek, scheppend vermogen op deze wijze kunnen compenseeren, aan den anderen kant oordeelt men het een te verantwoordelijke taak om haar door litteraire beunhazen te doen vervullen en eischt men van den vertaler, dat hij zelf ook een literator zij, ja dat hij zelfs op dezelfde artistieke hoogte staat als de oorspronkelijke auteur.

Tot helder begrip van de kwestie zijn wij al dadelijk genoodzaakt een splitsing in te voeren en wel een in belletrie (letterkundig proza en dichtbundels) en in wetenschappelijke litteratuur. Allereerst willen wij voor wat de letterkunde betreft de positie van den vertaler wat nader gaan beschouwen.

Het was Herman Robbers, die in zijn boekje „Litteraire Smaak" bondig vaststelde, dat bij de „vertaling" van een vreemdtalig werk „van weergave, van reproductie geen sprake kon zijn". (Daar de „vertaling" van een kunstwerk strikt genomen niet mogelijk is, plaatste Robbers dit woord tusschen aanhalingsteekens.) In dit simpele citaatje ligt het vraagstuk met alles wat drum und dran is besloten, immers het stelt een probleem aan de orde, dat in enkele woorden de veelomstreden, vage positie van den vertaler in het volle daglicht plaatst: oorspronkelijkheid of onpersoonlijke overzetting? Of, om het anders te formuleeren: moet het origineele, vreemdtalige werk woord na woord in het Nederlandsch worden getransponeerd, zoodat een stel woordenboeken en eenig inzicht in grammatica en idioom van beide talen voldoende zijn, of zal het artistiek scheppend instinct van den woordkunstenaar prevaleeren en de vertaling maken tot een werk met een volkomen nieuw profiel overeenstemmend met den aard der herscheppende persoonlijkheid?

De litteratuur over het onderwerp is vrij beperkt om niet te zeggen nihil en is vrijwel uitsluitend te vinden in voorwoorden tot vertaalde werken, die dan gewagen van een „correcte", „zuivere" vertaling en vaststellen, dat „van de oorspronkelijke schoonheid weinig of niets is verloren gegaan", zonder na deze conclusie den vertaler, die het werk dan toch maar voor de belangstellende massa toegankelijk heeft gemaakt, nog eenige aandacht te schenken, omdat zijn intermediëerende arbeid tenslotte zoo heel, heel ondergeschikt was. Maar aan een streng-critisch onderzoek is tot op heden weinig aandacht besteed.

En dat zeer ten onrechte. Langs welke wegen had de lettré anders kunnen doordringen in de gedachtenwerelden van een Dostoievski, een Tolstoi, een Cervantes, van de Italiaansche of Skandinavische grooten of van de Indische mystici, indien er geen begaafde taalminnaars waren geweest, die het oeuvre der artistieke grootmeesters in het Nederlandsch hadden overgebracht?

De moderne mensch heeft waarachtig wel wat anders te doen dan dag en nacht vreemde talen te studeeren. Het zou trouwens een vrij nutteloos Sisiphuswerk zijn. De intellectueel moge met zijn kennis der moderne talen benevens het Grieksch en Latijn een belangrijk taalgebied omvatten, de massa van het volk daarentegen beheerscht amper haar eigen taal voldoende om kunstwerken te kunnen genieten. Waarmee wij onzerzijds niet willen suggereeren, dat vertaalde litteratuur uitsluitend voor het vulgus bestemd zou zijn, terwijl de intellectueele Oberschicht (noblesse oblige, nietwaar!) slechts via de oorspronkelijke taal mag en kan kennismaken met het kunstwerk.

En Vondel en Bilderdijk en Boutens? Hebben zij ons taalbezit niet onschatbaar verrijkt met hun edele bewerkingen der Grieksche tragediën? Niemand zal bovendien ontkennen, dat een wetenschappelijk werk — mits in een authentieke vertaling uiteraard — de studie vergemakkelijkt, waar de eigen taal meer vertrouwd is en geen duistere plekken herbergt gelijk bij het vreemdtalige boek altijd min of meer het geval zal blijven.

In zijn Millioenen Studiën nam Multatuli een aardige vergelijking over van Goethe, die een vertaling noemde „een tapijt van den verkeerden kant gezien", daarbij ongetwijfeld doelende op den abrupten, ontnuchterenden overgang van het oorspronkelijke, van verrukkelijke bonte kleuren wemelende dessin, dat door een letterkundigen krullejongen radicaal en volledig van zijn pracht werd ontdaan. Slechts de sleetsche vormen zijn voor het geoefende oog nog te onderscheiden en wekken bij den gedesillusionneerden lezer een verwrongen, soms zelfs chaotischen indruk omtrent de blijkbaar poovere stijlmiddelen van den gewraakten auteur.

Waaraan nu is een slecht vertaald werk te herkennen? Allereerst zal hij, die een critische vergelijking maakt, in de vertaalde copie stuiten op woorden, op uitdrukkingen, op tijdsweergaven e.d., die een beteekenis hebben, recht tegenovergesteld aan die der woorden, uitdrukkingen en tijdsweergaven in het origineel. Dit zijn uiteraard wel de grofste fouten, die, buiten alle litteraire criteria om, indruischen tegen de allerelementairste taal (woorden-)kennis. Maar het komt voor!

Niet over deze misgrepen echter, hoe afschuwelijk zij op zich zelven mogen zijn, willen wij de noodklok luiden.

Deze kunnen après tout gecorrigeerd of voorkomen worden door zuiver technische taalvaardigheid.

Stel echter, het werk is van alle taalkundige smetten gezuiverd: woord na woord is volgens de dictionnaire volkomen verantwoord, de tempora zijn onberispelijk en ook de vertaalde uitdrukkingen zijn, misschien met behulp van enkele kunstgreepjes, volkomen waarheidsgetrouw gecopieerd, kortom, de onverzoenlijkste purist zal niet de geringste aanmerking kunnen maken, niet één foutief geplaatste komma zal hij vermogen aan te wijzen. Kan de vertaler dan, Hand aufs Herz, beweren, dat zijn taak naar behooren volbracht is, dat hij met zijn werk de eigen taal verrijkt heeft?

Het dilemma, dat hiermee onontwijkbaar voor ons opdoemt, is dit: ligt de taak van den vertaler van een kunstwerk uitsluitend in de letterlijke weergave, de woord-na-woord-vertaling, dus zonder noemenswaardige artistieke intuïties te kunnen of te behoeven volgen, of is het integendeel zijn heilige plicht het origineele kunstwerk te beschouwen als een bron van inspiratie, dat hij, met behoud van de in het werk vertolkte idee en hoofdvormen gestalte behoort te geven met zijn persoonlijk, kunstzinnig, subtiel taalinstrument?

Of beknopter: is de vertaler een simpel taal-technicus of een kunstenaar? (De kunstenaar impliceert wel den taaltechnicus, maar het omgekeerde is natuurlijk juist niet het geval.) Heeft het vertaalde werk door de persoonlijke interpretatie van den vertaler diens cachet aangenomen of is het boven alles de geestelijk en vormelijk onaangetaste weergave gebleven van den auteur? Vragen, die onmiddellijk tot de kern van het vraagstuk doordringen.

Wanneer Herman Robbers in zijn meergenoemd werkje verzucht, dat „het al erg genoeg is, dat de meeste vertalers van litteraire kunstwerken artistiek niet op de hoogte staan van de oorspronkelijke auteurs", uit hij daarmee een klacht, die wel tot in lengte van dagen zal blijven doorklinken.

Tegenwoordig zouden wij gerust kunnen zeggen, dat het artistiek gevoel van vele vertalers zelfs ver beneden het absolute nulpunt ligt. Deze wonderlijke toestand is niet uitsluitend te wijten aan de afzijdige houding van hen, die met hun artistieke capaciteiten wèl dit werk op zich zouden kunnen nemen, doch is o.i. veelal terug te voeren tot een ongezonde verhouding tusschen geleverde prestatie en honorarium, die het den conscientieuzen vertaler onmogelijk maakt zich ononderbroken en uitsluitend op dit werk te concentreeren.

Ieder mensch, zelfs een kunstenaar, moet wel, wil hij althans in leven blijven een graantje meepikken van Gods akker.

Wanneer Van Deyssel ergens in zijn „Nieuwe Critieken" schrijft, dat „een goede vertaling iets zeer schoons, moeilijks en verdienstelijks (is)", moge dit een vingerwijzing zijn voor hen, die dit werk honoreeren.

Het doel van den letterkundigen vertaler kan niet anders zijn dan dat hij het werk van den vreemden auteur overbrengt in zijn eigen taal en wel zoo, dat primo de geconcipieerde ideeënwereld van den schrijver volkomen onaangetast blijft, opdat de lezer geen falsificatie voorgezet krijge van diens litteraire opvattingen en levensvisie. In de tweede plaats dient de vertaler met het hem ten dienste staande taalapparaat te trachten — met constante, onverzwakte inachtneming van de vormaesthetica der eigen taal — ook de oorspronkelijke structuur van het kunstwerk te handhaven. Wij weten, dat uit deze schijnbare tegenstrijdigheid meerdere malen strubbelingen zullen voortkomen.

Deze zullen echter minder onoverkoombaar blijken naarmate de vertaler meer naar den schrijver toegroeit, zich één gevoelt met hem en zijn gedachtenwereld, weet, uit welk gezichtspunt de schrijver de dingen ziet, opdat hij zich bewust zij, hoe de schrijver zelf zijn conceptie het zuiverst in het Nederlandsch verbeelden zou.

Een vertaler, die onverschillig staat tegenover het oeuvre en de gedachtenwereld van den auteur, zal bij het overzetten van het werk blunder na blunder begaan door zijn in gebreke blijven van het weergeven van den geest van het werk, al moge, gelijk reeds gezegd, de vertaling, taal-technisch gezien, onberispelijk zijn.

De vertaler moet zich volledig doordrongen gevoelen van het geestelijk fluidum van den auteur; deze moet als het ware zijn tweede ik zijn geworden. Wordt deze voorwaarde echter niet vervuld, dan zal dit tekort zich onherroepelijk wreken in een herhaaldelijk mistasten naar het juiste woord, de juiste uitdrukking. The right word is not in the right place! Hoe kan men met een lezend publiek een wereld ontdekken, indien men zelf deze wereld nog niet ontdekt heeft?

Als conditio sine qua non kan dus vastgesteld worden, dat de vertaler, waar hij het werk niet alleen moet verstaan, doch in zekeren zin tevens herscheppen, wel degelijk een kunstenaar zij, zoo niet noodzakelijk van hetzelfde geestelijk formaat als de schrijver.

Begrijpelijk en waar zijn in dit verband de woorden van J. S. Phillimore, die den recreatieven drang van den vertaler binnen bepaalde grenzen houdt door in zijn geschrift „Some remarks on translation and translators" (1919) te zeggen: „In all this I have been supposing that the translator's duty is to interpret not to betray and that the original has its rights and is not to be treated merely as the prey of the translator." Inderdaad, voortdurend zal de vertaler hebben te bedenken, dat hij niet schept naar zijn eigen, diepste intenties, doch herschept naar sfeer en gedachtenwereld van een andere persoonlijkheid. Naarmate hij zich echter meer verwant, meer één gevoelt, meer opgaat in de ziel van den schrijver, zal deze wrijving steeds minder tot uitdrukking komen en zal de vertaler dat, wat hij neerschrijft, aanvoelen als de weergave van zijn eigen ik. Zelfbedrog? Neen. Wel de meest geïntensiveerde deelname aan een andere ideeënwereld en als zoodanig van het hoogste belang voor de geestelijke vorming van den vertaler zoowel als voor de vervolmaking zijner dichterlijke taal. Overigens geldt ook hier: in der Beschränkung zeigt sich der Meister! De tallooze krachtlooze vertalingen van

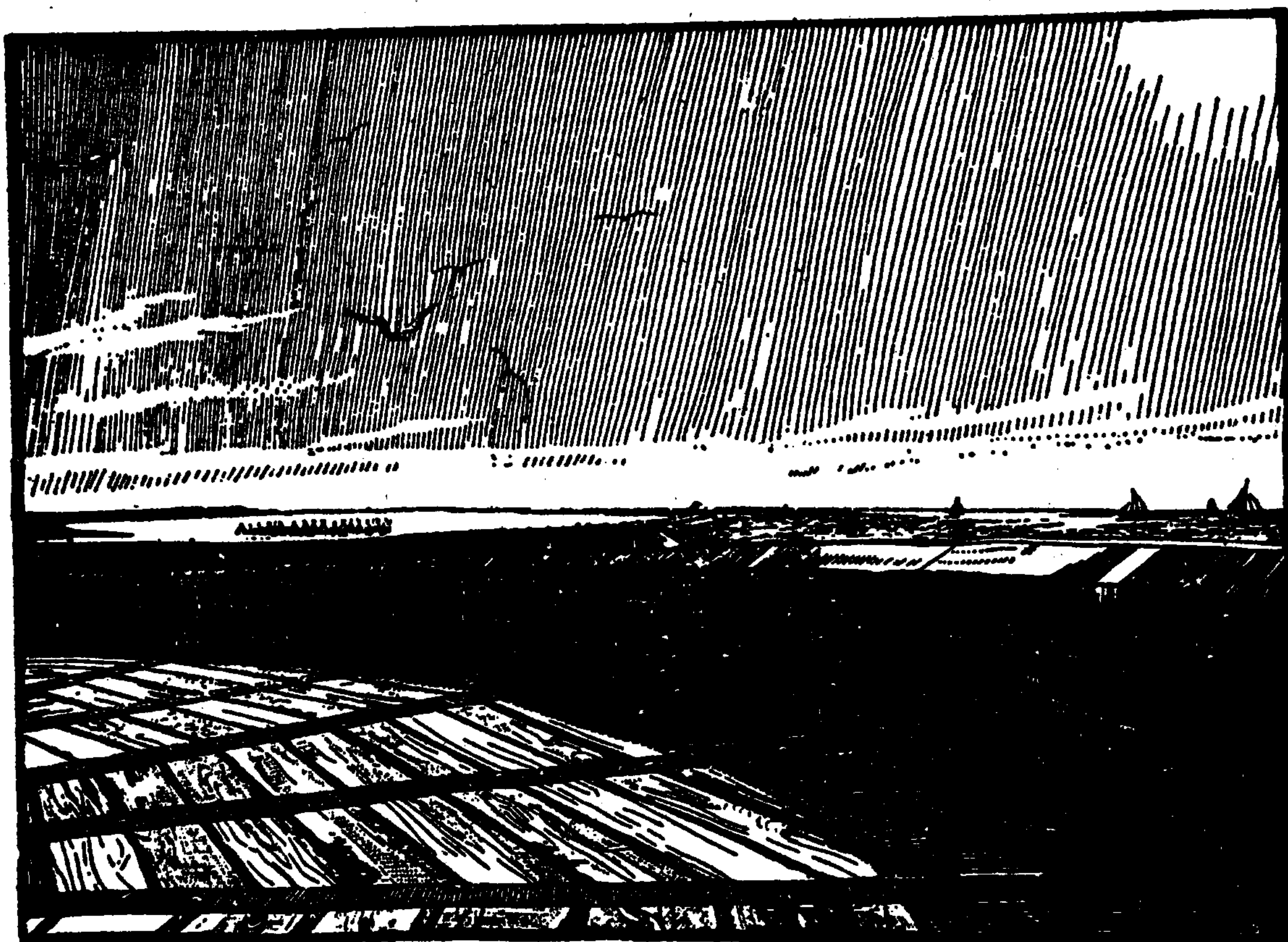
buitenlandsche meesterwerken getuigen ons inziens voldoende voor de litteratuurschennis, die de dames en heeren vertalers plegen bij het verminken — dit is het ontdoen van alle kleur en gloed, van alle frischheid en originaliteit — door hun filisterig woordenboekengepeuter. Om nog een woord van Phillimore uit zijn bovenvermeld werkje te memoreeren: „You may be able to construe every sentence in him (den schrijver namelijk) and yet slander him in gross and your total result be a lie. What an actor calls „conception of the part" is really much more important than knowing words correctly." Zij, die zich om financieele of andere bijkomstige motiefjes aan het op zich nemen van een dergelijk werk wagen, mogen zich bewust zijn van het verraad, den leugen, die in de toekomst zwaar op hun kultureel-onverantwoord gewriemel zal rusten. Ook al zijn zij zelf heilig overtuigd, dat het werk, dat zij verrichten, goed, nuttig en noodzakelijk is. Tenslotte kan iedere logische hand- en hoofdverrichting aangeleerd worden, de kunstdaad echter moet spontaan naar boven wellen uit een aangeboren kunstenaarsziel.

Tot slot een enkel woord over het vertalen van wetenschappelijke en vaklitteratuur, waarop mutatis mutandis het voorgaande van toepassing blijkt. Wij zouden hier echter niet zoo ver willen gaan van den vertaler een maximum aan geestelijke verwantschap met den schrijver te eischen. Voldoende zij beheersching der betrokken talen, bekendheid met het wetenschappelijk jargon, waarvan iedere studie nu eenmaal iet of wat doortrokken is en de gave, de vertaalde zinnen in een vlotten, behoorlijken, leesbaren stijl om te zetten, zonder dat uiteraard ook zelfs het geringste wetenschappelijk detail uit zijn verband wordt gerukt. Zoo hopen wij te hebben overtuigd, dat het vertalen (gemakshalve gebruikten wij het woord hoewel het au fond niet juist is) [1]) van kunstwerken inderdaad niet behoort tot het jachtgebied van „een onderwijzer, die van plan is om voor M.O. Duitsch te gaan studeeren" en soortgelijke ambitieuze menschen, doch uitsluitend tot het terrein van den kunstenaar. Hij en hij alleen is bevoegd een dergelijk werk op zich te nemen. Alleen met zijn begrijpende, liefdevolle zorgen zal het kunstwerk zich met al zijn glans en gloed in zijn nieuwe gedaante kunnen handhaven; slechts dan zal het ongeschonden te voorschijn treden uit dit transformeeringsproces.

Ook de algemeene critiek, die vrijwel zonder uitzondering voortdurend wijst op deze lacune in ons kultuurleven, zij met dit artikel een hechtere basis gegeven.

---

[1]) „Vertolken" zou den zin van de handeling wellicht nog het beste weergeven.



OP HET HAVENHOOFD — HOUTSNEDE VAN DIRK NIJLAND

GERARD SNITGER

BEWEGING, GEBAAR EN SPRAAK IN DE MODERNE GELUIDSFILM

Een van de meest uitgesproken contrasten tusschen de tooneel- en de filmvertolkingskunst vindt men in de dramatische bewegings- en gebarenkultuur. Ontegenzeglijk mag de bewegings- en gebarenkultuur voor de tooneelkunst als een bestaansvraag gelden en mag beweging en gebaar, beroepsartistiek gezien, voor iederen tooneelacteur van fundamenteele en maatgevende belangrijkheid geacht worden. De tooneelacteur is a priori gedwongen, zich voortdurend rekenschap te geven van zijn plaats en zijn bewegingsfunctie binnen de ruimte van het tooneel, omdat hij tijdens zijn aanwezigheid op het tooneel steeds voor het publiek zichtbaar blijft, zelfs als hij overigens een ondergeschikte rol vervult of slechts passieve partner is. De tooneelacteur dient dus in zijn spelpractijk ieder moment bedacht te zijn op een volmaakte optische precisie, zoowel bij het allersimpelste als bij het allergecompliceerdste en turbulentste tooneelgebeuren. Men kan dus zeggen, dat de zelfdiscipline en de daarbij onmisbare voortdurende zelfcontrôle als een der hoogste en elementairste wetten van het tooneelspel mag aangemerkt worden. Bij de filmkunst liggen de problemen der bewegings- en gebarenkultuur geheel anders, de filmrolvertolkers kunnen zich zeer zeker veel grootere vrijheden veroorlooven, de grenzen van hunne bewegingen en gebaren zijn bij lange na niet zoo scherp getrokken. Daarbij heeft de filmacteur het niet te onderschatten voordeel, dat hij in veel hoogere mate dan de tooneelacteur zichzelf kan zijn en veel meer persoonlijke accenten in zijn vertolkingen kan leggen. Het tooneel is op de allereerste plaats een woordkunst, een kunst ook, die met haar bewegings- en gebarenkultuur bewust styleert en zich ten allen tijde aan bepaalde mimische en gestische vormen moet houden, wil zij geen leegen, gekunstelden en pathetischen indruk verwekken. De filmkunst daarentegen streeft in geen enkel opzicht naar een sublimatie van het woord, of naar een uitgesproken literairen dialoogvorm. Veel meer bedient zij zich juist zooveel mogelijk van een alledaagsche spraak, een dialoog uit het leven en doen van alledag, zoo ongekunsteld, écht en oorspronkelijk als maar eenigszins mogelijk is. In verband daarmede streeft ook de filmische gebarenkultuur er naar, zoo weinig mogelijk op te vallen en zooveel mogelijk momenteele spontaneïteit voor te wenden, ten einde een natuurlijken, toevalligen en ongeforceerden indruk te maken. — — —

Er was eens een tijd, namelijk in de periode van de zgn. stomme film, dat de bewegings- en gebarenkultuur in de film een sterk domineerende rol vervulde, door het ontbreken van geluid en dialoog hing toen letterlijk de geheele filmwerking van deze spelelementen af. Wij werden in die dagen geconfronteerd met een zoo tot in uitersten toegespitste overdrijving van gestiek en mimiek, dat het meest doorgewinterde „drakentooneel" daarbij vergeleken nog kinderspel was. Juist door het feit, dat door middel van beweging en gebaar letterlijk alles uitgebeeld en gesuggereerd diende te worden en ook de maar al té sterk gevoelde leemte van het ontbreken van het gesproken woord diende te worden opgevuld, kwam men tot deze mimische en gestische overdrijvingen, die een allesoverweldigenden gekunstelden, onnatuurlijken en geforceerden indruk maakten. De uitvinding en toepassing van de moderne geluidsfilm heeft de filmkunst zonder twijfel een veel grootere natuurlijkheid gebracht en haar tot de werkelijkheidskunst bij uitstek gemaakt.

Weliswaar is en blijft de bewegings- en gebarenkultuur voor de filmkunst van eminente belangrijkheid, mede ook door de cineastische techniek van de nabij-opname en de close-up, maar toch worden gebaren en bewegingen hier bij lange na niet zoo gesublimeerd en tot hoogste wet verheven als dat bij het tooneel het geval is, veel meer betreft het hier slechts compositie-elementen, die dramaturgisch in de groote totaliteit van de primair-optische wetten ondergaan. Het optische, de totaalwerking van het beeld en vooral de suggestie der werkelijkheid, blijven bij de filmkunst het gewichtigst en tenslotte wordt iedere beweging, ieder gebaar, ieder woord of geluid daaraan ondergeschikt gemaakt en dient slechts om de werkelijkheidsillusie te versterken. — — — — — — — — —

Dat er in filmvakkringen al sedert jaren een sterke neiging bestaat om de linkerzijde van het draaiboek, d. w. z. die zijde waar het filmbeeld beschreven pleegt te worden, als de feitelijke essentie van het filmkunstwerk te noemen, het mag als algemeen bekend verondersteld worden. Deze vaktendenz uitte zich b.v. in uitspraken als: „Links staat de film!", en natuurlijk zijn er redenen genoeg om te verklaren, dat het optische element bij de filmkunst inderdaad doorslag- en maatgevend mag genoemd worden.

Het moderne kunstphenomeen, de geluidsfilm, eischt echter ook een erkenning van de belangrijkheid van de rechter-draaiboekzijde en vanuit modern geluidsfilmdramaturgisch standpunt mag men beweren, dat er nóch een absoluut-optische filmkunst, nóch een extreme op sublimatie van het woord gerichte dialoogfilm, meer kan bestaan. Onze hedendaagsche filmervaringen zijn nu een-

maal op de geluidsfilm, als synthese van optische en acoustische elementen, ingesteld en zoowel de absoluut optische film als de absolute dialoogfilm zouden wij als een artistieke onvolkomenheid en éénzijdigheid aanvoelen. De spraak is in de filmkunst een compositie-element onder vele, in tegenstelling met de tooneelkunst, waar de spraak ontegenzeglijk een uitgesproken domineerende functie vervult. Bij de film dient de spraak er toe, met al hare middelen en mogelijkheden het optisch-dramatische gebeuren te versterken en te verlevendigen, zonder dat de monologen en dialogen zoo sterk de publieke aandacht mogen trekken, als dit bij het tooneel gebruikelijk is. Als compositie-element dient de spraak in de filmkunst dus als directe en spontane stimulans van het dramatische gebeuren en heeft dan ook geenszins de pretentie om voor een op zichzelf staande kunstcreatie door te gaan. Dat wil echter ook weer niet zeggen, dat woord en dialoog niet van hoog kultureel en artistiek gehalte moeten zijn, het is integendeel een primaire eisch, dat ook het gesprokene in de film steeds van werkelijk superieure werking dient te zijn en dat in verband daarmede, ook bij de meest simpele en alledaagsche dialoog een bijzondere artistieke verfijning in acht wordt genomen. — — — —

Gelukkig wordt de belangrijkheid van een artistiek verantwoorde en psychologisch, eenerzijds realistische, anderzijds uiterst verfijnde dialoog door de moderne filmscheppers steeds duidelijker ingezien, hetgeen in de meest verschillende groote speelfilms van de laatste jaren op duidelijke wijze tot uiting komt. Om slechts enkele recente voorbeelden te noemen: In Josef von Baky's prachtige film „Annelie" (Die Geschichte eines Lebens), komen voortdurend sprekende momenten van bijzonder hoogstaande dialoog voor; daarvan een voorbeeld: als Annelie (Luise Ulrich), door haar man (Karl Ludwig Diehl) wordt ondervraagd over het feit, of hun zoon een geliefde heeft, antwoordt zij op deze vraag bevestigend. De dialoog vervolgt dan ongeveer aldus:

„Is het al lang zoo?" . . . . „Ja, al zéér lang" . . . . . „Ken jij het meisje?" . . . . „Ja, jij kent haar ook, zelfs zéér goed" . . . . . „Ik, ... wie is het dan?" . . . . „Het is de muziek", ... „De muziek? . . . . . De muziek?", ... „Als je nu je eigen gezicht eens zien kon!" . . . . „Ik had er zoo op gerekend, dat de jongen eenmaal mijn dokterspraktijk over zou hebben genomen", ... „Maar hij heeft werkelijk een bijzonder groot talent", ... „Nu ja, tenslotte is de muziek toch ook een soort geneesmiddel, nietwaar Annelie?" . . . . „Ja man, en zelfs een zéér goed!" . . . .

Ook in de film „Späte Liebe", vervaardigd naar het draaiboek van Gerhard Menzel, onder regie van Gustav Ucicky, treffen wij een bijzonder artistieke dialoog aan, realistisch en natuurlijk, maar toch vervuld van een intuïtieve verfijning.

Een andere film, Hans Steinhoff's „Gabriëlle Dambrone", een voorbeeld van een veel te sterk van tooneeltechniek vervulde film, geeft ondanks haar vele filmische gebreken, eveneens een bijzonder goede dialoog te beluisteren. Ook hiervan een voorbeeld: Als de kleine Gabi Berghofer (Gusti Huber), op het hoogtepunt van haar succes als tooneelspeelster, in haar kleedkamer bezocht wordt door den karakterslappen kunstschilder Paul Madina (Siegfried Breuer), de man die eens met haar liefde gespeeld heeft en haar wanhopig en vertwijfeld achterliet om bij zijn vrouw en kinderen te blijven, vernemen wij de volgende dialoog:

Madina: „De kleine Gabi Berghofer is de groote Gabriëlle Dambrone!; . . . . Gabi, ... ik moet je vergiffenis vragen voor hetgeen ik je toen aangedaan heb, ik weet zelf niet hoe het kwam, ik wilde naar je teruggaan, maar het was alsof ik tegengehouden werd", *Gabi:* „Ik heb je niets te vergeven Paul, ik moet je danken", *Madina:* „Mij danken, Gabi, ... nu begrijp ik er niets meer van", *Gabi:* „Ja Paul, toch moet ik je danken, ... want zonder jou zou ik nooit mijzelf gevonden hebben en zou ik op dit oogenblik geen Gabriëlle Dambrone zijn geweest." . . . .

Zooals wij reeds beweerden, komt de drang naar een werkelijk artistieke dialoog gedurende de laatste jaren, in de meest verschillende films tot uiting, d. w. z. in alle filmgenres, ook zelfs in de avonturenfilms, de moderne filmcomedie's en de meest pretentielooze amusementfilms. Opmerkelijk is b.v. de fijne en fijngeestige dialoog in Josef von Baky's „Münchhausen", vol van artistiek raffinement ook de dialogen in Volker von Collande's „Bad auf der Tenne" (Het bad in de schuur). Als in laatstgenoemd filmwerk de rijke Weensche koopman Sartorius (Richard Häussler) uit het dorp Terbrugge vertrekt, laat hij zijn rijkversierde badkuip als geschenk voor Antje, de lieftallige burgemeestersvrouw, achter. Staande bij de fatale badkuip, volgt dan tusschen de lieftallige maar koppige Antje (Heli Finkenzeller) en haar waardigen echtgenoot, den burgemeester van Terbrugge (Will Dohm), de volgende dialoog: „En je wilt in deze badkuip gaan baden?" . . . . . „Ja, dat wil ik", ... „Maar ik verbied je dat, ... ik verbied het je, als echtgenoot!" . . . . „Ach, jij verbiedt het mij als echtgenoot!" . . . . . „Ja, en ik verbied het je . . . . als burgemeester!" . . . . „Ach, . . . als burgemeester!" . . ., maar Antje, eigenwijs, moet en zal baden en dan verlaat de burgemeester het vertrek, uitroepend: „Als je dan met alle geweld baden wilt, dan toch niet hier . . . . dan ga je maar in de schuur!" . . . .

Ook de prachtige moderne filmcomedie met den grooten acteur Emil Jannings in de hoofdrol: „Altes Herz wird wieder jung", geeft uitstekende dialogen te beluisteren, evenals Heinz Rühmann's oerkomische schoolgeschiedenis „Die Feuerzangenbowle" (De Belhamel). . . . .

Een bijzonder realistische, men zou kunnen zeggen, levensgetrouwe dialoog, treffen wij ook in Prof. Wolfgang Liebeneiner's nieuwe film „Groszstadtmelodie" (Wereldstadmelodie) aan, tusschen de zoo bij uitstek in het brandpunt van het alledaagsche leven staande journalisten, reporters, persfotografen, hun chefs en de menschen om hen heen. Hier is niets meer te bespeuren van een ge-

kunstelden of gezwollen spreekstijl, hier is alles realistisch als het leven zelf en toch is de artistieke werking volkomen gaaf. . . . . Samenvattend kan men over de bewegings-, gebaren- en spraakkultuur van de moderne film het volgende verklaren: Hoe organischer en ongedwongener de moderne filmrolvertolkers hun bewegings- en gebarentaal en hun dialoogtechniek, in het totaalkader van de hun ten dienste staande filmartistieke uitdrukkingsmiddelen weten in te schakelen, des te intenser zal de uitwerking van hun spel voor de camera zijn. Mimische, gestische en spraaktechnische overdrijvingen, zooals die bij de tooneelkunst volgens traditie zijn ingeburgerd en die bij het tooneel, mede in verband met den ruimtelijken afstand tusschen tooneel en toeschouwers als het ware vanzelfsprekend zijn, zijn bij de film ontoelaatbaar. Voor de filmvertolkingskunst is een verfijnde en artistiek verantwoorde „spreek- en gebarentaal van alledag" beslist noodzakelijk, omdat de filmkunst op de allereerste plaats een kunst der werkelijkheid is en haar dramaturgische vormgeving a priori steunt op de innerlijke echtheid en waarachtigheid van het dramatische gebeuren. Het mag dan ook als een ongeschreven, maar daarom niet minder primaire wet van de moderne geluidsfilm gelden, dat de werking van hare kunstscheppingen des te sterker is, naar mate er op spaarzamer, voorzichtiger en gematigder wijze van hare verschillende compositie-elementen gebruik is gemaakt. Het gaat bij de filmscheppingen niet om het sublimeeren van één der afzonderlijke dramaturgische componenten, nóch het beeld, nóch het geluid, nóch het gebaar, nóch het woord zijn bij de film alleenheerschend of alleenzaligmakend: in veel sterkere mate dan bij iedere kunstuiting is hier sprake van een synthetische kunst, die slechts in haar totaalwerking beschouwd mag worden en waarbij geen enkel compositie-element op zichzelf domineert.

De eenige en uitsluitende dramaturgische dominant is en blijft de werkelijkheid, d. w. z. de duidelijk sprekende en suggestieve weerspiegeling van het werkelijke leven en de werkelijke wereld, zooals die door de machtige dramatische en technische mogelijkheden van de moderne geluidsfilm tot uiting worden gebracht. Deze drang naar de werkelijkheid, die zich ook in de filmische bewegings-, gebaren- en spraakcultuur op steeds duidelijker wijze manifesteert, mag worden beschouwd als een der voornaamste merkteekens van een kunstuiting, die in de wereldbeschouwing van den modernen mensch wortelt en die op bewonderenswaardige wijze tegemoetkomt, aan de zucht van den hedendaagschen mensch naar echtheid en waarheid en die voor hem in feite een spiegel van eigen innerlijk en eigen leven en denken is.



VOET VAN EEN STANDERDMOLEN, MET BRUGGE IN HET VERSCHIET — HOUTSNEDE VAN W. O. J. NIEUWENKAMP

JAN D. VOSKUIL

HEDENDAAGSCHE KUNST

Een tentoonstelling samengesteld uit aankoopen van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten

De even fijne als grootsche opbloei van onze beeldende kunsten in de laatste tien jaren behoort tot de wonderen van onzen tijd. Vooral gedurende den oorlog heeft deze opbloei veel aan vitaliteit gewonnen.

Onze kunstenaars — en speciaal de jongeren — hebben, na een vervalperiode, door hun streven naar een kundige vakbeoefening en naar verdieping van het typisch Nederlandsche volkskarakter, een frisschen geest in onze kunst gebracht.

De nieuwe realisten en de jonge impressionnisten, schonken nieuwe en jonge impulsen aan ons kunstleven en het is een der merkwaardigste verschijnselen van dezen tijd geweest, dat, terwijl buiten het oorlogsgeweld woedde, in de stilte der ateliers een kunst opbloeide, die door haar degelijken vorm en haar voornamen inhoud een eigen cachet had.

In den loop der jaren werden door het Departement echter niet alleen werken van deze jonge menschen — maar ook stukken van oudere, bekende kunstenaars aangekocht, zoodat men een verzameling kreeg, die van den arbeid onzer hedendaagsche kunstenaars een uitnemend overzicht biedt. Een deel dezer collectie was onlangs in de zalen van Pulchri-Studio te 's Gravenhage geëxposeerd en in deze gedistingeerde omgeving kwamen de voortreffelijke qualiteiten der werken bijzonder goed tot hun recht.

Een kapitaal werkstuk als het idyllische tafereel van Prof. Röling met de gebruinde Italiaansche boerenfamilie in het schilderachtige merengebied van Noord-Italië, kreeg men feitelijk pas voor het eerst in een ruimte te zien, die in alle opzichten voldeed aan de eischen die het eenigszins decoratieve schilderij stelt. Ook de kloek gebouwde compositie van den melkenden boer door Prof. Willem van den Berg is een stuk, dat de beschouwer om het met zijn geheelen blik te kunnen omvamen, van eenigen afstand moet bezichtigen. Hij zal daarbij niet alleen den harmonischen bouw der compositie, maar ook de zorgvuldig doorwerkte details waardeeren.

Een belangrijk deel der expositie werd ingenomen door landschappen en stillevens. De Nederlandsche meesters zijn altijd uitmuntende teekenaars en schilders van stillevens en landschappen geweest en het stemt tot tevredenheid te kunnen constateeren, dat onze hedendaagsche kunstenaars niet onderdoen voor hun befaamde collega's uit het verleden. Schilders als Jan Sluyters, Raoul Hynckes, Jan van Tongeren, J. H. Eversen, L. van der Vlist, H. F. Boot, Mevr. Iterson Knoepfle, Frans Hartman, Jan Goedhart, E. van Zutphen, Karel Wiggers — en nog zijn we lang niet voltallig — toonen elk in hun genre, dat zij de eenvoudige dingen uit het dagelijksche leven op het doek weten te herscheppen tot poëmen van kleur en licht.

Piet van Wijngaerdt, Wilm Wouters en Louis Schrikkel toonden hun kleurgevoeligheid in eenige bloemstukken.

In de landschappen en stadsgezichten leert men onze kunstenaars weer kennen als voortreffelijke schilders van ruimte en sfeer. Men heeft dit kunnen zien aan schilderijen als het zonnige uitzicht op den Amsteldijk van Prof. H. J. Wolter, Jan Ouwersloot's atmosferisch winterlandschap met het gevoelig gedetailleerde verschiet, de spontaan geschilderde winterimpressie van A. Colnot en Dook Everse's dorpje aan zee, dat in werkelijkheid door bijna iedereen vergeten is, maar weder ontdekt werd door den schilder, die er een visschersromance van componeerde.

Een dichterlijke visie van eenige visschersvrouwen en meisjes op een beneeuwd pleintje voor een oude herberg (zie afb. blz. 495) gaf H. A. van Daalhoff, die zich in dit verdroomde stukje werkelijkheid een geestverwant toont van Matthijs Maris.

Een merkwaardige tegenstelling met dit uiterst gevoelige stemmingsbeeld leverde de groote en veel omstreden teekening van Pijke Koch met de wachtende vrouwen, kille wezens van onzen materialistischen tijd, die den teekenaar een knap product van het koele verstand in de teekenstift gaven. Koch is een consequent realist, die niets aan de verbeelding van den beschouwer overlaat, waardoor het geheel wat zwaar te verteren is. Dit neemt echter niet weg, dat de ijzeren discipline, waarmede hij de stof als 't ware heeft laten spreken en die ook een bijna huiveringwekkende monumentale spanning teweeg brengt, respect afdwingt. Veel levensvreugd moet men van zulk een Jan-zonder-Genade niet verwachten en het is ook geenszins zijn bedoeling deze te brengen.

Men kan zich voorstellen, dat de bezoeker der expositie zich liever begaf in het droomlandschap van Kees van der Laan, die ons de minder lieftallige werkelijkheid van het harde heden deed vergeten (zie afb. blz. 495). Hier

was de schilder een toovenaar, die met de teere glans op de daken der huizen, op boomen en struiken en in de verte met het droomerige licht door den transparanten grijsblauwen nachthemel, kleine wonderen van illusie wist te scheppen, waarmede onze fantasie zich eeuwig zou bezig kunnen houden.

Met heeft weleens gezegd, dat de kunst begint waar de werkelijkheid eindigt. Het is niet onaardig hierover te redetwisten, maar een feit is, dat vele kunstenaars, zonder er lang over te boomen, deze stelling in practijk brengen. Ook Jan Roozendaal verkiest de wereld der verbeelding boven die der realiteit. Zijn fantastisch fragment uit het Halewijnlied (zie afb. blz. 458) behoorde stellig tot de verrassingen der expositie. Roozendaal heeft de ontmoeting tusschen den boozen ridder en het ongerepte koningskind met een even sierlijk als fleurig penseel op het doek gebracht. Het duistere heerschap moet met zijn fascineerenden dichterskop en een stem als een tooverklok voor jonge vrouwen wel onweerstaanbaar geweest zijn. Wanneer hij op zijn duivelsch ros in zijn wapperenden mantel als een wervelwind zingend door de bosschen reed, kon geen vrouw zich aan de geheimzinnige bekoring van zijn mysterieuze verschijning onttrekken. Maar koningskinderen uit de sprookjeswereld zijn nu eenmaal van ander en beter hout gesneden dan het gewone menschenkind. De klare gestalte van deze prinses, de fijne trots in haar gelaat en houding, de stille waardigheid waarmede zij haar kroontje draagt, doen ons beseffen, dat de bovenmenschelijke macht van het koningsbloed sterker zal zijn dan die van den moordlustigen ridder. Ook door de teere samenspraak der kleuren en de fraaie omlijsting met festoenen van bloemen en bladeren en in de verte het sprookjesland doet dit tafereel ons weer in de legende gelooven.

De jonge schilders waren niet slecht voor den dag gekomen. Evenals Roozendaal was Jan Schreurs tot nog toe vrijwel onbekend. Met de ontdekking van hem heeft het Departement geen alledaagsch succes geboekt, want in Schreurs is iets van den geest der oud-Nederlandsche volksschilders herleefd. Zijn dobbelaars onder het kruis (zie afb. blz. 496) moet hij met een sterke innerlijke concentratie geschilderd hebben. De spanning waarmede de hebzuchtige kerels hun loerende blikken op de beslissende dobbelsteenen gevestigd houden, is aangrijpend gekarakteriseerd.

Schreurs heeft met dit even oorspronkelijk als kundig behandelde doek getoond tot de beste jongere schilders te behooren.

Een schilderij waar eveneens een typische suggestie vanuit gaat, is het stuk met de beide dansende vrouwen van Kreel Daamen. Het respectabele werkstuk is onlangs in de Schouw gereproduceerd. Daamen heeft het rhythme van den dans met een wonderlijke statige beweeglijkheid in kleur, licht en plastiek weergegeven. Trouwens die beide figuren zijn met een élan geschilderd, zooals men bij ons in het koude Noorden zelden ziet. Het is of in dezen luimigen Amsterdammer iets van den onstuimigen Vlaamschen geest gevaren is, een geest die hem in ieder geval uitnemend past.

Van de portretten zijn ons in het bijzonder het fragiele bruidje van L. C. J. van Eck, het stoere zelfportret van Wilm Wouters en het overtuigende zelfportret van Joh. Pousioen bijgebleven.

Opmerkelijk was, dat op deze tentoonstelling naaktfiguren vrijwel ontbraken. Buiten Willink's bekende naaktfiguur van den prediker met op den achtergrond de brandende stad, was er, als wij ons niet vergissen, geen schilderij met een naaktfiguur te bekennen. Dit gemis werd eenigszins vergoed door onze beeldhouwers, die door eenige naaktfiguren en portretten vertegenwoordigd waren. Daar was o.m. een gracieus vrouwenfiguurtje van J. G. van den Hoff, Wezelaars edel gevormde torso, een streng en nobel meisjesportret van Dirk Bus, een gevoelig vrouwenmasker van Ch. Weddepohl, de doorleefde kop van Leen Blom's ijzergieter en een horoïeke groep uit den sagenkring van Troje door D. C. Steenbergen.

Het was wederom een goed idee de teekeningen en de grafische werken in een afzonderlijke zaal te exposeeren, waar het effect van het zwart en wit niet door de kleuren der schilderijen werd gestoord.

Aart van Dobbenburgh maakte van zijn vader een lithografisch portret, waaruit een diepere, ontroerende menschelijkheid spreekt. De jonge Rotterdamsche teekenaar en schilder Jan Boom trok de aandacht met een sprekenden kop van een ouden, zorgelijken man. De beide Voskuylen, vader en zoon, toonden ieder in eigen trant hun niet geringe bekwaamheid in het teekenen van welverzorgde portretten. Een teere lentedroom van Riek Wesseling, het bevallige cherubijntje met de rozen door W. van Leusden, Minderman's fijn geteekende polderlaan in Loosduinen, de wonderlijke ruiter van Willem van Konijnenburg, de drie boomen van Veringa en de wilgen van A. M. Sok schonken de overtuiging, dat de kunst van zwart en wit een kunst voor fijnproevers is, die vaak al te vlug door de bezoekers wordt voorbijgeloopen.

Hiermede hebben wij dan een beknopten greep uit deze imposante verzameling gedaan, een collectie die bewijst, dat het onzen kunstenaren niet aan veelzijdigheid en ambitie ontbreekt.

Met voldoening kan men bovendien vaststellen, dat onze kunstwereld de laatste jaren verrijkt is met tal van jongeren, die door de kundige beoefening van het vak en hun scheppend vermogen goede hoop voor de toekomst geven.

Terecht kon de samensteller van deze verzameling, de heer Ed. Gerdes, — aan wien en aan wiens medewerkers op deze plaats een eeresaluut zeker niet onthouden mag worden — de inleiding in den catalogus besluiten met de opmerking, dat, zooals de geëxposeerde werken bewezen hebben, in ons volk nog al de vitale krachten schuilen waaruit de groote meesters zijn voortgekomen.

Deze tentoonstelling, die voor menigeen een openbaring geweest is, heeft op treffende wijze van deze vitale krachten getuigd.



K. VAN DER LAAN DROOMLANDSCHAP (FOTO A. DINGJAN)



H. A. VAN DAALHOFF DECEMBERSPROOKJE (FOTO A. DINGJAN)



INDRA KAMADJOJO

DOOR FRANK DELBOY

Twee avonden van voorname schoonheid luidden het overladen Haagsche dansseizoen uit. De danser Indra Kamadjojo, wiens eigenlijke naam heel wat Nederlandscher klinkt, is in Indië geboren en gedurende vele jaren heeft hij zich onder de deskundige leiding van groote inlandsche dansers in de legendarische en bij uitstek pantomimische dansen bekwaamd. In Indië domineeren in hoofdzaak drie dansvormen, n.l. de streng klassieke vorm van Solo, de reeds veel levendigere expressies van Djocja en de jongere vormen van Bali. Men onderscheidt twee stijlen, een krachtigen, den z.g. djogèd gagah, waarin b.v. de demonische figuren gedanst worden, en een fijnen stijl, den djogèd aloes. De stof der pantomimes wordt ontleend aan de oude Indische letterkunde hoofdzakelijk uit de epische literatuur. In de voorchristelijke heldenepiek ontwikkelden zich de panegyrici van vorsten en strijders tot cycli rond een of andere figuur of gebeurtenis en zoo ontstonden b.v. de Râmâyana, betrekking hebbende op de daden van Râma, en de Mahâbhârata, rond den grooten volkerenslag, verder de Pandji-cyclus en nog vele andere.

De muziek, waarop de dansen worden uitgevoerd, is gamelanmuziek, een streng gestyleerd orkest van slaginstrumenten. Op den Westerling werkt deze muziek dikwerf monotoon, maar zeer vaak is de fascineerende kracht zeer groot en is het alsof de tijd stil staat. Indra Kamadjojo bediende zich op zijn avonden van voortreffelijke gramophoonplaten, welke echter een oorspronkelijke gamelan-ensemble niet geheel konden vervangen. In enkele dansen was de gamelan vervangen door de krontjong-muziek. Dit is bastaardmuziek, ontstaan door Portugeesche importatie in de late Middeleeuwen.

Voor de elf dansen, welke deze danser met het typische wajangprofiel ons gebracht heeft, zijn wij uitermate dankbaar. Immers thans heeft zich de zeldzame gelegenheid voorgedaan, dat de Westerling iets kan leeren begrijpen van de ingewikkelde grammatica der Indische dansen. Indra Kamadjojo heeft elken dans tweemaal ten tooneele gebracht en in onderdeelen verklaard. Zoo zagen wij een zestal Javaansche dansen. In deze vervormde Hindoe-danskunst is het gelaat passief, in tegenstelling tot de mimisch sterkere Balineesche dansen. Devoot en vormschoon was de Tjantrik, de dans, waarin de leerling zijn geestelijken leermeester verwacht. Typisch komt in deze aloude choreographie de hoofschheid van den Javaan aan het licht. Een krachtige werking ging uit van den Praboe Kelono, een tooidans van den Javaanschen Don Juan. En welk een dramatische expressie ligt er niet in den dans van Raden Pandji, van den Prins, die zijn vermoorde vrouw zoekt en haar vindt onder afgevallen bladeren in het woud. Men lette eens op het uiterst teedere en ontroerende gebaar, waarmede Raden Pandji zich de tranen van het gelaat wischt. Ook de Kembangan, een populaire weergave van een gestyleerd tweegevecht, schonk hooge aesthetische bevrediging en men vergat door deze verfijnde „verbloeming", zooals het woord Kembangan reeds zegt, dat het hier eigenlijk gaat om het uitsteken der oogen, het uitscheuren der mondhoeken en het uit het lid draaien van den arm. De Javaansche dansen culmineerden wel in den dans van den reinen, algoeden Ardjoeno, een typische figuur uit de Mahâbhârata. Ingetogen en kuisch waren de bewegingen van dezen held met zijn magische pijl. Als alle Javaansche dansen begon ook deze met den sabhatan aloes, den oerouden beginstand met zijwaarts opgeheven knie en voet en men zag herhaaldelijk het eigenaardige patjagoelo, het heen en weer schudden van hoofd en hals. Ook in den eenvoudiger Rijstdans, opgedragen aan de Godin Dewi Sri, sprak de vertolking van een innige devotie en schonken de hoofsche buigingen, de sembah's en de fijn gestyleerde bewegingen der sampoers, de zijden beensjawls, den opmerkzamen toeschouwer, wien op deze avonden in Diligentia het zien van deze dansen werd geleerd, een exquis genot.

Van een ander karakter waren de Balineesche dansen. Reeds direct de Vogeldans, waarin een vluchtende prins met behulp der goden in een vogel verandert en zoo weet te ontsnappen, was vol van dynamische spanning. Hier kon men ook de verfijnde techniek van Indra Kamadjojo bewonderen, de welhaast geluidlooze sprongen en het uitermate natuurlijk nagebootste vleugelgeklepper door middel van waaiers. Uit deze vertolkingen bemerkt men hoe onverbreekbaar vooral in het Oosten nog de eenheid is tusschen dans, drama en muziek. Ook de Râma, in opvallend fraai costuum, wist zeer te boeien, evenals het sprookje van den Kluizenaar en de Slang. Een zeer jonge dans was de Kebyar, een stemmingsdans, die eerst sinds 30 jaar op Bali bestaat en waarin het heksenmotief op inderdaad suggestieve wijze werd gesymboliseerd.

Indra Kamadjojo besloot zijn gedenkwaardig optreden met den Tarik Piring, een Sumatraanschen offerdans, welke gebisseerd moest worden.

De dansdemonstraties, waarbij van enkele de contemplatieve schoonheid door de analyseerende vertolking iets aan kracht moest inboeten, werden door een groot aantal toeschouwers bijgewoond, die zich voor de verrijking hunner kennis op hartelijke wijze door bloemen en applaushulde dankbaar toonden.

SINAR LAOET

DOOR FRANK DELBOY

Begunstigd door fraai zomerweer trad het Indische Gamelan Krontjong en Hawaiian Kunstgezelschap „Sinar Laoet", volgens het programma bestaande uit 22 „rasechte" Javanen en Madoereezen, op in het Openlucht-Theater in het Zuiderpark te 's Gravenhage. Kort tevoren hadden wij twee malen Indra Kamadjojo in Diligentia gezien en er bestond een mogelijkheid, dat de verheven danskunst van Indonesië in de vrije natuur, zij het dan ook tegen een achtergrond van West-Europeesche flora, nog beter tot haar recht zou komen dan in een schouwburgzaal. Zij die echter gehoopt hadden op een nog rijkere beleving en een dieper doordringen in de materie van deze Hindoe-Javaansche kunst, hebben, al naar de avond voortschreed, een stijgend gevoel van teleurstelling zich van hen op hun amphiteaterplaatsen voelen meester maken. Het licht van Sinar Laoet (= Licht der Zee) verspreidde, niet in het minst door de vele Krontjong-nummers, waarvan het alom bekende „Ajoen-ajoen, in den hoogen klapperboom" zeer in den smaak bleek te vallen, te dezen opzichte af en toe een te populairen glans.

Toch viel er volop te genieten en naast de dansen wel voornamelijk door het aanwezig zijn van een oorspronkelijk gamelan-ensemble, welke klassieke xylophoon-varianten wij in Diligentia slechts noode gemist hadden. Er werd eveneens een toelichting gegeven, maar ook ten aanzien hiervan geven wij de voorkeur aan de de kern rakende betoogen van een Kamadjojo boven de lyrische natuurverheerlijkingen van Tori Adjah wiens vocale middelen eveneens voor betere scholing in aanmerking komen. Het geheel was wat druk en te bont en wij gelooven best, dat dit gezelschap in het Metropool-Theater te Amsterdam, waar het de tweede helft van een variété-programma vulde, groot succes heeft geoogst, maar door de groote verscheidenheid en het welhaast overheerschen van vreemde elementen als Krontjong en Hawaiian-klanken achten wij dit optreden niet den aangewezen weg den Westerling voor te lichten in het schoone rijk der Indische danskunst.

Het muzikale gedeelte omvatte naast de Krontjong-liederen, waaronder de gezangen der koraaleilanden en de typische soldatenliederen der Ambonneezen een karakteristieke spheer schiepen, ook melodieën uit Melanesië. Vocaal verleenden naast den reeds genoemden Tori Adjah, ook nog Larasati en Dewi Sedjati hun medewerking. Wij kunnen hierbij niet aannemen, dat deze microphoonzingende, heupwiegende lady-crooners ten opzichte van de oorspronkelijke primitieve en ongetwijfeld natuurlijke gezangen geen al te ver-gaande concessies hebben gedaan aan den smaak van het op jazz ingestelde publiek.

Het dansen was van betere qualiteit. Suggestief, vooral ook mimisch zagen wij de klassieke legende van Rawono-Dewi-Sinto, door Arimbi en Larasati, terwijl ook de Pentják, een volksche Sumatraansche gevechtsdans, door de dansers Oentoeng en Toemjati zeer aannemelijk werd vertolkt. Toemjati is wel de beste danser van dit gezelschap. Naast den dans „Ardjoeno" van den klassieken Javaanschen held, danste hij met Arimbi een typischen dans van het eiland Celebes, een noodlotsdans, waarin de almacht symbolisch weergegeven wordt. Deze dansen kwamen in de open lucht zeer goed tot haar recht en naast Toemjati was het vooral Arimbi, die in de gekuischte Sarimpi-motieven, waaruit de bekende heilige Maagdendansen in Indië bestaan, een teere spheer wist te scheppen van verfijnd vrouwelijke schoonheid. Het programma omvatte verder nog den Tarik Piring, een volksdans uit de Padangsche Bovenlanden, ditmaal echter gedanst op een Bataksche melodie, die het in klankschoonheid helaas niet tegen de gramophoonplaat van Kamadjojo kon opnemen. De Boedin Panamera, een Madoereesche humoreske, en een Bruidsdans uit de Minahassa besloten dit ondanks zijn tekortkomingen toch zeer belangwekkende schouwspel.



MUZIEK LEVEN



DE „ZAUBERFLÖTE" IN DE REGIE VAN HANS STROHBACH

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP

Het door Josef II gestichte „Nationalsingspiel", dat na vele tegenspoeden in 1788 van het keizerlijk tooneel voorgoed verdwenen was, maar zijn bestaan te Weenen handhaafde in twee particuliere schouwburgen, die van Leopoldstadt en het Theater auf der Wieden, had onder invloed dier beide concurreerende instellingen bijzondere vormen aangenomen. In pronk en kostbaarheden van costumeering en décor deden de vertooningen niet onder voor de luxe ontplooid bij de monteering van onze huidige revues en operettes, de rechtstreeksche nazaten van het Weensche zangspel uit dit laatste tijdvak der achttiende eeuw. Bijzonder in trek waren in die jaren de tooverkluchten en sprookjesidyllen. Emanuel Schikaneder, een gevierd Hamletspeler en voortreffelijk regisseur, was sinds 1789 de ondernemer van het Theater auf der Wieden. Hijzelf schreef voor zijn troep de noviteiten en vond er toegewijde en bekwame medewerkers in een kleine schare letterkundigen en toondichters, waaronder de tooneelspeler-en-poëet Karl Gieseke en de Boheemsche zanger-componist Benedikt Schack.

Tot de vaste personen van het sprookjesstuk, dat het voorstadspubliek in verrukking bracht, behoorde de figuur van den onnoozelen hals. „Kasperl", zooals zijn geijkte naam luidt, maakt als begeleider van een held verschrikkelijke avonturen door. Onder bescherming van hulprijke geesten bevrijdt deze held zijn geliefde uit de macht van het een of ander monster of naijverig toovenaar. Ook Kasperl vindt in het verloop der handeling de bij hem passende gezellin. Uit dit schema valt terstond de allereerste opzet van de „Zauberflöte" te herkennen: Tamino, de held en Papageno zijn babbelzieke metgezel verwerven zich na allerlei wederwaardigheden elk een schoone uit het rijk van den oorspronkelijk kwaadaardigen magiër Sarastro. Dit grondgegeven werd opgesmukt met trekken uit Wieland's „Oberon", waarnaar Gieseke een opera geschreven had, die in 1791 was opgevoerd met muziek van Wranitzky. In hoofdzaak echter had Schikaneder zijn stof ontleend aan het sprookje „Lulu oder die Zauberflöte" uit Wieland's bundel „Dschinnistan". Daar ontvangt een prins uit de handen van een goede fee een wonderfluit, die de menschelijke hartstochten bedwingt. „No so schau, dass ich bald das Buch krieg, so will ich Dir in Gottes Namen die Oper schreiben. Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dafür, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert," zou Mozart volgens de overlevering hebben gezegd en Schikaneder, die in geldnood zat, haastte zich een kas-stuk te dichten. Tot aan de eerste finale was de compositie gevorderd, toen zich pardoes een ommekeer voltrok. Het theater van Leopoldstadt bracht een nieuwe sprookjesopera: „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither", eveneens ontleend aan het verhaal van „Lulu". Of nu deze samenloop het eenige motief vormde, of dat er nog andere niet meer vast te stellen drangredenen in het spel waren, zooveel is zeker, dat van de eerste finale af het dramatische plan werd ondersteboven gegooid, zonder dat Schikaneder en Mozart het de moeite waard achtten, het begin van de eerste acte in de veranderingen te betrekken. Inplaats van een boosaardig tyran werd Sarastro een wijs priester. De Koningin der Nacht daarentegen, die even te voren als goedgunstige fee verschenen was, ontpopte zich als Sarastro's slinksche tegenstandster. Verrassender nog ging het met haar gevolg toe. De drie jonkvrouwen die in het begin van de opera den door een slang vervolgde Tamino te hulp snellen en hem uit naam der Koningin een tooverfluit, aan Papageno een wonderdadig klokkenspel schenken, ook zij vertoonen zich voortaan als intriganten. De drie knapen, oorspronkelijk gezanten van de Koningin der Nacht, treden van lieverlede in Sarastro's dienst. Monostatos, de wellustige Moor, kon daarin op den duur niet gehandhaafd worden. Zijn overgang tot de tegenpartij voltrekt zich door verraad. De bevreemdende verandering in het gedrag van de Koningin der Nacht en de haren verklaarde men eenvoudigweg met de mededeeling uit den mond van Sarastro's priester (den „Sprecher"), dat Tamino belogen werd. Het eerste gewijde tooneel van de nieuwe lezing — datgene waar de drie knapen Tamino in het heilige woud leiden — werd tusschen de reeds gecomponeerde tafereelen in geschoven en het komisch element tot Papageno en Monostatos beperkt.

Niets geeft te denken, dat Mozart, over het gewijzigde libretto ontevreden zich voelde. Veeleer valt uit zijn muziek af te leiden, dat hij het was, die bij de omwerking den stoot gaf tot den overgang naar het verhevene en zinnebeeldige. Goethe prees o.a. aan het stuk: „Die Menge der Zuschauer hat Freude an der Erscheinung; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen." Die hooge zin juist was het die Goethe boeide en hem zelfs aanzette tot het schrijven van een vervolg op de „Zauberflöte", waartoe hij in 1796 met den componist Wranitzky een overeenkomst aanging. Het religieus en zedelijk beginsel van Schikaneder's libretto is duidelijk. Het geeft den geestelijken strijd van het menschdom weer tusschen de lichte en donkere polen. Sarastro en zijn priesters zijn de voorvechters van wijsheid, schoonheid en kracht. De Koningin der Nacht en haar gevolg vertegenwoordigen het rijk der duisternis. Als representanten van het menschdom zijn tegen elkaar gesteld de hooggezinde Tamino, van den rechten weg bewust, en Papageno die „is uit de aarde en spreekt uit de aarde". Naast Tamino staat Pamina die zijn nooden en gevaren deelt en ten slotte met hem in den tempel der wijsheid opgenomen wordt. Den goedaardigen diermensch Papageno is door Sarastro's mildheid een genoegelijk nest beschoren. Maar van den tempel der wijsheid blijft hij uitgesloten. Deze geweldige contrasten die van meet af aan Goethe's bewondering wekten, zijn in tooneelmatig opzicht door Schikaneder in prachtige schikking bijeengebracht tot een dramatisch geheel waarvan de onderdeelen waarlijk niet als droog zand aan elkaar hangen, in weerwil van het feit, dat zij een aaneenschakeling vormen van sprookjesachtige onwaarschijnlijkheden en absurditeiten zooals de droomenwereld alleen ze doet leven en geloofwaardig maakt. De symbolische ondergrond verleent aan dit alles beteekenis en samenhang. Intusschen zou het fantastisch tekstboek ongetwijfeld het lot hebben ondergaan van nagenoeg alle zangspel-libretti, ware het niet, dat Mozart's muziek Schikaneder's invallen hult in hemelschen glans. In het hart van dat schijnsel stralen de gezangen van Sarastro in hun verstilde puurheid, de klare koren zijner priesters, de hymnen van zijn boden. Door nacht en duisternis alleen gaat de zoekende in tot zijn rijk van licht. En voor de poort staan twee geharnaste mannen, stralende gedaanten, die Tamino een spreuk verkondigen in Pyramidensteen gegrift. De belangrijkheid van hun gezang blijkt reeds daaruit, dat Mozart het als eerste stuk ontwierp en uitdoste met contrapuntisch figuurwerk van zeldzame pracht. De cantus firmus die de twee geharnasten in octaven aanstemmen, is een overoude koraalmelodie sinds 1524 verbonden aan de woorden „Ach Gott im Himmel sieh darein". Fluiten, hoboën, fagotten en bazuinen begeleiden den zang, die door de strijkers wordt omspeeld met een contrasubject, dat in alle stemmen wederkeert en in het voorspel, vierstemmig doorgevoerd, den moeizamen weg van den zoekende schildert. Geflankeerd door drie bazuinstooten verschijnt in het begin van het voorspel een thema in c mineur, dat zich in de jubelende finale zinrijk herhaalt in Es majeur. Als rhythmische grondgedachte van het geheele werk is het motief der drie bazuinstooten op te vatten. Ietwat gewijzigd klinkt het o.a. in drievoudige herhaling, weidsch en machtig, in de ouverture met haar grandioos fugato, evenals in de priesterscène waarmee het tweede bedrijf begint.

De zangstukken van de Koningin der Nacht schreef Mozart voor de „geläufige Gurgel" van Frau Hofer, zijn schoonzuster. Van magische werking zijn de verblindende coloraturen. Hoe fijn genuanceerd is daarentegen het ensemble van de drie jonkvrouwen, bovenal in het begin der opera, toen zij door Mozart nog als weldoensters werden opgevat. Teedere weemoed en gelatenheid kenmerken Pamina, de zachtzinnigste onder Mozart's jongemeisjesgestalten. In haar smartelijkste phasen zoowel als in haar juichtonen bewaart de Pamina-muziek één zelfde edele ingetogenheid. De gevoelswereld die uit den persoon van Tamino spreekt, weerspiegelt Mozart's eigen hooge kieschheid van gemoed, zijn warme innigheid en idealiseerende wereldbeschouwing. In het tafereel van den vuur- en waterproef, die het liefdespaar in Sarastro's gebied wordt opgelegd, verschijnt de eenvoud van Tamino's fluitmelodie in transcendenten gloed. Over korte broze accoorden van hoorns, trompetten en bazuinen en zachte paukenslagen hangt het parelend fluitgeluid lichtende festoenen. De eerste vertolker van den Tamino, Benedict Schack, bespeelde zelf de fluit. Hoogst oorspronkelijk is de muzikale karakterteekening van de beide burleske figuren. Rhythmische grilligheden en de schrille piccolo kenschetsen den Moor Monostatos. Het faunfluitje en het klokkenspel zijn de instrumentale distinctieven van den

vogelvanger Papageno. Mozart componeerde de partij voor Schikaneder. In den troep dien hij leidde, fungeerde de veelzijdige artist als komiek. Zijn muzikale gaven waren niet gering. Als keelvirtuoos muntte Schikaneder weliswaar niet uit, maar hij speelde verdienstelijk viool en was een succesrijk zangspelcomponist. Hij kende den weg naar het hart van zijn eenvoudige toehoorders, hun robuste smaak was de zijne en hij stond er op, dat Mozart zijn partij voorzag van wijsjes onmiddellijk verstaanbaar voor de bezoekers van zijn schouwburg. Hij zou hem zelfs volgens de overlevering de melodie hebben voorgezongen van „Ein Mädchen und ein Weibchen", omdat die hem naar zijn zin niet populair genoeg geschreven was. De duetten „Bei Männern welche Liebe fühlen" en „Pa-pa-pa-geno" heeft Mozart — zoo zegt men — door inmenging van Schikaneder een paar maal omgewerkt. Een nog bewaard gebleven briefje toont hun gemoedelijken omgang: „Lieber Wolfgang! Derweilen schicke ich Dir Dein Pa-Pa-Pa zurück, das mir ziemlich recht ist. Es wird's schon tun. Dein E. Schikaneder." Dat een genie als Mozart door een opdrachtgever van geniale waarneming herhaaldelijk tot den uitersten eenvoud werd gedwongen, aan deze unieke samenvoeging — vereeniging op hooger plan van tegengestelde krachten als Schikaneder en Mozart in wezen waren — daaraan is het ten slotte te danken, dat de „Zauberflöte", de grenzen overschrijdend van het naïeve zangspel, geworden is een groote opera van reusachtige collectieve werking, wier muziek was in enkele van haar hoogste zoowel als simpelste ingevingen ontloken aan een algemeen patrimonium, het Duitsche volkslied. Meer dan een kwart eeuw later pas zou met Weber's „Freischütz" de Duitsche opera aan diezelfde bron opnieuw gedrenkt worden.

Het enorme succes, dat de Zauberflöte reeds tijdens Mozart's leven behaalde, steunde voornamelijk op de partij van Papageno. „Eben komme ich von der Oper" — zoo schrijft Mozart den 7en October 1791 aan zijn vrouw — „sie war voll wie allezeit. Das Duett „Mann und Weib" und das Glöckchenspiel im ersten Akt wurden wie gewöhnlich wiederholt, auch im zweiten Akt das Knaben-Terzett. Was mich aber am meisten freut, ist der stille Beifall! Man sieht recht, wie sehr und immer mehr diese Oper steigt." Beethoven zag in de „Zauberflöte" Mozart's opperste schepping. Zijn vriend en levensberichtgever Schindler voegt er helaas aan toe, dat Beethoven het werk voornamelijk daarom zoo hoog schatte, omdat er volmaakte voorbeelden van nagenoeg alle muzikale vormen in te vinden waren, van het lied tot het gefigureerde koraal en de fuga toe. Niet het volksaardig karakter van de opera trof hem, maar de structureele rijkdom in den dienst van één alles overheerschende gedachte. Naar dit aspect in de eerste plaats ging Beethoven's geestdrift uit. De „Zauberflöte" heeft hem trouwens bij de toonzetting van „Fidelio" op het stuk van vormgeving in vele opzichten tot model gediend. Een onvervalscht componistenoordeel is het overigens, dat spreekt uit zijn waardeering. Praegnanter was het leekenoordeel, de zwijgende bewondering die uit de houding der menigte Mozart kwam toegevlogen.

De „stille bijval" nu aan de Zauberflöte toegebracht door het groote publiek van thans en voorheen en altijd en die niet geboren wordt uit een besef van vormschoon, noch uit eenige andere overweging van aesthetischen of ook bespiegelenden aard — de sprakelooze ontroering die den gewoonsten toehoorder dezer opera bevangt, is hiervan de uitkomst, dat ook zijn verbeelding spelenderwijze wordt verheerlijkt in een klankenwereld, wier onbeschrijfelijke klaarheid het levensgevoel verhoogt en die alleen te vergelijken is met de sfeer van Shakespeare's laatste scheppingen: Cymbeline, A winter's tale, The tempest.

Mozart's opera-orkest is in de achttiende eeuw het eenige, dat Gluck's nalatenschap inderdaad aanvaardt. Men mist er diens pathos en hooge majesteit gepaard aan elementaire kracht — Händel's erfstuk — en ook dat weergaloos vermogen in enkele breed geborstelde toetsen een groot tafereel in al zijn details samen te vatten. Maar Mozart's orkest is rijker en beweeglijker, muzikaler vooral. Zang welt uit alle stemmen. Het is geklaard met den harmonischen rijkdom en de contrapuntische kunst der Duitsche symphonisten en verzoet door de ontroerde gratie en vocaliteit van de Italiaansche melodie.

Gluck's kunst van orkestrale kenschetsing, in haar opperste voltooing resoluut zich afwendend van de detailzoekende, kostelijke maar bijkomstige borduursels der barok, bepaalt zich zuiver en alleen tot de wedergave van het t y p e e r e n d e in dramatische situatie en handeling en hetgeen zij uitlokken aan stil spel en gemoedsbeweging. Deze aphoristische werkwijze van samentrekkend commentaar in toon en timbre, ze wordt door Mozart in de Zauberflöte ten top gevoerd.

Hoor met hoe sobere gegevens de Introductie, evenals in „Don Giovanni", een sfeer van onheil onmiddellijk oproept. Driftig fladderende vioolfiguren weerspiegelen de wilde onrust van den vervolgenden prins. Massieve strijkersgangen met een sforzato op de tweede kwart duiden de nadering van het monster aan. De noodkreten van Tamino die de zangstem gestadig in hooger ligging drijven, worden onverwachts door een miniatuur-fanfare en hooge fijne juichtonen onderbroken. Onder de tooverwapens der drie jonkvrouwen stort het ondier neer. De gedrongen dramatiek van dit sprookjesgebeuren! De contrasten, de opgetaste spanning, de climax in die veertig allegromaten! — Welk een lyrische verrukking daarentegen breidt zich uit over het mystiek gekleurd Andante, waar, aan het slot van het kwintet, Tamino en Papageno de komst der jongelingen wordt aangezegd. Hun natuur van hemelboden is het, die Mozart wil doen uitkomen. De sotto voce-zang der jonkvrouwen wordt ingeleid door klarinetten en fagotten en het klinkt als verre orgeltonen. Tokkelende strijkers suggereeren harp- en luitenklank.

Als colorist is Mozart Gluck's meerdere en als zoodanig heeft hem in 't bestek van het klassiek orkest Beethoven noch Weber overtroffen. Genuanceerder nog dan in de symphonieën wendt hij in zijn opera's de teere droomerige klarinetklank aan, die daarenboven ook hartstochtelijk kan zijn. Spaarzaam is hij met de toepsasing der toen nog ongehoorde werkingen van het geliefde instrument. Hij bezigt het niet gedurig, evenmin als de andere blazers. Zijn verknochtheid aan de klarinet strekt zich uit tot den bassethoorn, de altklarinet uit die dagen. Hoe wonderwel leent zich zijn zachte donkere toon voor Pamina's hartroerende bede om vergeving. Bovenal voor de klanksfeer van de tempelmuziek, den plechtigen ommegang der priesters en Sarastro's gebed, waarvan de inleidende maten zinrijk herinneren aan de melodie der woorden „Nichts Edler's sei als Weib und Mann" uit het duet tot lof der liefde.

Te bedenken welk een meesterschap over toonvorming en uitdrukking de verklanking van Mozart's muziek behoeft!

Voor den modernen operaregisseur vormt de „Zauberflöte" een der neteligste stijlproblemen, die onder de vele vraagstukken van dien aard het operatooneel onzer dagen bezighoudt. Het stuk vertoont een zeer onregelmatig vlechtsel van incongruente stijlen en tegelijkertijd een allerbizarst mengelmoes van werkelijkheid en fantasie. Dit laatste is van een sprookjesstuk het goed recht en voor het tooneel geen bezwaar. Blijft het complex van stijlen. Zoo al het sprookje terecht als tijdeloos gekenmerkt staat, dan ziet die uitspraak op de handeling alleen. De personen en het milieu zijn wel degelijk aan een bepaald tijdperk gebonden. In een Middeleeuwsch sprookje, zooals dat van Oberon, ziet een betooverd bosch er heel anders uit dan in een sprookje van Moeder de Gans en er is een groot verschil tusschen een priester uit de vertelling van Apuleius en een priester in een verhaal uit de Duizend-en-een-Nacht. Denk u een samenraapsel in van sprookjeselementen uit Perrault's Moeder de Gans, de Duizend-en-een-Nacht, Apuleius' allegorie en een Middeleeuwsch heldendicht. Welaan, zoo een samenraapsel is in de Zauberflöte uitgestort en de regisseur moet als aartstoovenaar een handvol vreemde en inheemsche kruiden mengen tot een drank die zeldzame droomen verwekt. Want de voorvallen dezer sprookjesidylle, door Schikaneder gedacht als een attractie voor zijn schouwburg, de wonderen die in bonte, vaak zotte, maar altoos werkzame wisseling van tafereel zijn vlotte pen ontvloeiden, ze zijn door Mozart gezien als droomgeschiedenis en gelijkenis. En ook met deze opvatting heeft de regisseur rekening te houden. De liefdeshandeling die zich tusschen twee jonge menschen afspeelt in de omlijsting van een geheimzinnig inwijdingsritueel en onder bespiegelingen over de laatste dingen, dit grondgegeven wordt door Mozart bezongen met een hooglied op de verbroedering in het menschdom en de loutering van vergankelijkheid en dood. In zijn muziek, die Schikaneder's dwaze opstapeling van feiten en situaties overkoepelt, zetelt de eenheid en continuiteit der ongestadige, verbrokkelde handeling. Uit die muziek krijgen de vlakke beelden van het tekstboek kleur en diepte, ontvangen de personen leven en individualiteit.

Hans Strohbach's gelukkige inval is het geweest de personen van de „Zauberflöte" te plaatsen in het milieu van Perrault's vertellingen. In deze hoofsche sprookjeswereld, die wemelt van Middeleeuwsche motieven, is immers krek diezelfde mengeling te vinden van luisterrijke en volkspersonages, Oostersche en sacrale figuren. Door overbrenging op een algemeen bekend terrein, gezien de populariteit van Moeder de Gans, werd voor het stijlprobleem een oplossing verkregen. Zoo vertoonen zich o.a. de dienaressen van de Koningin der Nacht als hofdames en de vogelvanger Papageno als een sierlijk jongeling in luchtige, pastelkleurige dracht met vogelemblemen, een zilveren kooi op den rug, en niet langer als de volle, opzichtige plumeau met mand, die de gebruikelijke regie te zien geeft. De dansende apen en olifanten, die Schikaneder op de tonen der wonderfluit ten tooneele voerde, laat Strohbach verschijnen als dieren uit een prentenboek van Jules Barbier. De simpele gestileerde requisieten deden het goed in de fijn gedoseerde belichtingen. Strohbach is ook schilder en ondersteunt zijn regiedenkbeelden met decors en costuums naar eigen ontwerp. Wat de regie betreft, Strohbach heeft een open oog getoond voor den psychischen achtergrond waartegen zich de karakters van het stuk bewegen. Als dragers van een zinnebeeldige handeling vat hij hen op. Hij ziet ze echter in de eerste plaats als levende wezens. Een uitbeelding vanuit de droomsfeer aan jonge menschen bij te brengen is voorwaar geen gemakkelijke taak. Maar Strohbach is ook als leeraar vindingrijk, welsprekend en bevattelijk en zijn volgelingen, de leden van de Kameropera, hebben met hun tooneelinterpretatie van Mozart's geweldige schepping zichzelf overtroffen.

DE FILM IMMENSEE,
OF HET LIED VAN DE WITTE WATERLELIE
EEN NABETRACHTING
DOOR LOU LAMMERS

Immensee!

De oudste meester-novelle van den edelaardigen en fijnzinnigen Sleeswijkschen dichter-novellist Habs Theodor Woldsen Storm, lyrisch, vol liefde voor bloed en bodem, voor kuische en innige min; een realist ook, waarachtig in beschrijving en karakteristiek.

Zijn werk doet dikwijls denken aan wazige droombeelden in teere tinten van pastel.

Immensee!

Storms oudste novelle, gedagteekend 1849, een vredig volksch gedicht, ondanks den roerigen tijd van zijn ontstaan; een volkslied, zooals te recht de ondertitel van de film luidt.

De film is echter geheel iets anders dan een verfilming van de gelijknamige novelle, die ons, verlichte kultuur-menschen van vrijwel een eeuw later, wellicht wat oubollig, langdradig en overgevoelig voorkomt, ondanks haar onmiskenbare fijnheid, dichterlijkheid en menschelijkheid.

Neen, Storms Immensee is slechts het lieve oude boekske geweest, waaruit een frisch, verjongd volk de eeuwige waarden, die van alle tijden van dit ras zijn, heeft opgediept en omgezet in volkomen eigentijdschen vorm en stijl.

De film Immensee speelt in onzen tijd, in onze wereld van denken, voelen en doen, in het kader van onze technische en sociale gemeenschap, waarin het eigene eigen is, maar waar de geheele verdere wereld daarbuiten óók voor ons open ligt om ons toe te behooren, mits wij maar de moeite nemen haar te veroveren en te onderwerpen.

Een twee-slachtigheid, verbeeld in een bloed- en bodemverbondenheid eenerzijds, die onwrikbaar trouw blijkt en blijft, en een andere anderzijds, die weg dwaalt en den dag plukt onder andere menschen en luchten, om uiteindelijk onverbiddelijk te worden teruggezogen naar het punt van uitgang, het eigen heem.

Daarop blijkt dan hoe zelfs tijdelijke ontrouw, vervreemding, zich wreekt, en hoe een breuk onherstelbaar is.

Een twee-slachtigheid, die zich ook uit op andere terreinen, dat der liefde en van den hartstocht, dat van het eenvoudige alledaagsche leven in eigen heem en dat van den zwervenden, zoekenden, strevenden kunstenaar, die als een bij vleugelt van bloem tot bloem, van gaarde tot gaarde, om uiteindelijk vermoeid, bestoven en beladen te keeren naar de veilige, warme korf.

Zoo is hier eenvoud en veelvoudigheid, trouw en wispelturigheid, sobere, natuurlijke levenszin en levensvreugde, en de jagende jacht naar het avontuur, de overvolheid en verscheidenheid van het alzijdige, duizendvoudige en duizendverwige leven.

Plastisch is een en ander schoon verzinnebeeld in het simpele beeld van een eenzame, verre en ongenaakbare waterlelie, die in „wilde en onvervalschte pracht" te bloeien drijft, onaanrandbaar, binnen het fijne bolwerk van het eigene, en waarnaar de strevende mitsdien machtig-machteloos streeft —, want het water is wijd en diep en spreidt verraderlijke netten van plantenstengels in zijn duisteren schoot, die den strevende on-eigene trachten te grijpen en vast te houden in heur geheimzinnige, maar doodelijke omhelzing.

Zoo is deze film ook een hooglied op de trouw. Immers, er is trouw en trouw, zoo als er is leven en dood. Want waar waarachtige trouw werkelijke of zelfs maar vermeende ontrouw meent te ontmoeten, ontmoet het leven den dood en dreigt daarin onder te gaan.

Nog is deze film een heldendicht van jeugd.

Jeugd!

Een eeuwig jong land en een eeuwig jong volk, van den mythischen tijd van de oude Edda's tot op heden!

Jeugd!

Een eeuwig rijk en vruchtbaar land en ras, onbederfelijk welhaast in gezonde en onaantastbare kracht!

Maar zoo als de rassen in wezen verschillen, zoo zijn ook, zij het anders, de menschen van eenzelfde ras verscheiden naar hun persoonlijken eigen aard.

Een heldendicht van trouw niettemin: want jeugd is trouw!

Zoo blijft het meiske Elisabeth trouw, schoon zij het symbool van haar zielsgeluk dood in de ongerepte meisjeshanden houdt: een dood vogeltje, dood als het gevleugeld ideaal van haar jeugd en haar hart.

Onvervangbaar ook, al ware het door een veel schooneren vogel van . . . andere pluimagie, in een heel rijk . . . ander kooitje . . .

Zinnebeelden, zinnebeelden, zinnebeelden dit alles van een waarachtige, maar barsche werkelijkheid; verbeeld in tal van fijne, dichterlijke, menschelijke en filmische trekjes, onbeschrijflijk in woorden, alleen te zien, te voelen en te ondergaan.

Over dit alles de goedheid en zoetheid en vrede van wind en water, boomen en planten, bloemen en dieren. En ook van zon, veel, veel zon, waarin en waaronder heel dit wereldje welig leeft en tiert.

Als dan de bazige, goedmeenende moeder-hen in het gelijk gesteld lijkt door de feiten en het prille kieken het teere bekje en de brooze vlerkjes wond slaat tegen de barre werkelijkheid, zoo als het die voor zich meent te onderkennen . . ., dan is daar de trouwste stille vriend, die wist te wachten en te derven. En dan mag de moeder-kloek tevreden zijn en zeker van haar overwinning, al is die aanvankelijk slechts een uiterlijke: want het nieuwe levende vogeltje kan zoo maar niet het oude doode vervangen . . .!

En als de kloek haar kuikentje ten slotte veilig meent in een eigen nieuw nest, dan komt het onvermijdelijke: de zwerver keert weer, wetende, dat hij slechts ter beevaart komt naar een heilige plaats, waar het heilige voor hem verloren is; wetende ook, dat hij zijn heilig recht verspeeld heeft door bestendige vlucht in den vreemde, achter de muze en eeuwig deinzende einders aan. Maar diep in zijn hart, in zijn ziel, als in een kostelijk schrijn verborgen, blijft toch onbederfelijk geborgen de bestendige aanwezigheid van het allerheiligste, het eigenst eigene.

En zoo alleen kon hij het zijne ontvluchten voor het lokkende, lonkende Zuiden, het land van altijdige zonneschijn, overdadige levens- en liefdesweelden, het bronskleurige, oude Italië, de Eeuwige Stad Rome en heur bedwelming.

Een roes, kortstondig en koortsig —, tè hittig voor koel Noordsch bloed!

En dan, nu, het bittere weerzien van de eenvoudige, maar reine witte waterlelie, geplukt thans door een ander . . .

Echter, de liefde van het eigene tot het eigene is sterker dan alle banden. Wat dood leek, komt opnieuw ten leven: heviger, schrijnender, hartstochtelijker. Een nieuwe, noodlottige roes lijkt te zullen opvlammen: oer-instincten laaien op, dreigend, een dans, wervelend en zuigend als een kolk . . .

Dan opnieuw een sprong het nachtdonkere water in, ter vergeefsche verovering van de onbereikbare witte waterlelie. Andermaal de onverwinnelijke weerstand der onnaspeurlijke plantenstengels in de diepte. De ban is nu gebroken, de droom heeft uit, voorgoed: nu volgt het ontwaken tot de werkelijke werkelijkheid, de erkenning van de verscheidenheid van lot en eigen aard en bestemming.

Als dan de vriend in opperste offervaardigheid de geliefde vrouw vrijgeeft aan den vriend, dan breekt de korst oud zeer, welke zich om hart en ziel gevormd had; dan vallen de schellen van de oogen en schouwen deze de werkelijkheid, zoo als zij is: waarachtig en . . mild, thans.

Thans, nu alle kluisters zijn weggevallen, vindt eerst recht in volle vrijheid de keus der bewuste gebondenheid en verbondenheid plaats, wordt de geliefde den vriend een zuster, de zuster den gemaal een gade.

En als dan twintig jaar later de gade vereenzaamd is in weduwschap en onverwachts de immer eenzaam gebleven vriend, thans een wereldvermaard toonkunstenaar, weer ontmoet, dan moet op de hernieuwde vraag een hernieuwde afwijzing klinken, omdat beider werelden wel één zijn, maar toch verscheiden; omdat beiden trouw moeten zijn aan wat een iegelijk eigen, maar in wezen verscheiden is.

Eén blijft echter de kuische, heilige herinnering, wederom verzinnebeeld en verbeeld in de blanke, simpele waterlelie, die de vriend der vriendin vereert bij hun afscheidsmaal, waarbij heel het rijke, wisselvallige verleden in het milde licht van het voorbije in weinige oogenblikken van schoon zien, begrijpen en berusten wordt overgeleefd.

Een dichterlijke, een menschelijke droom, in teere tinten van pastel.

Grootsch en schoon en waar: een volkslied.

Gezond en geestig ook, fijn van toets en verhoudingen, overtuigender dan de scherpste logica of de meest verfijnde propaganda.

Hoe heerlijk en vertrouwd zijn die natuur-opnamen van ons oer-eigene Germaansche landschap, met zijn eigen hemel en zijn eigen zee

Meesterlijk zijn ook de gezichten op de Heilige Stad, overblijfselen van een machtig, maar zieltogend verleden; getuigen van een eenmaal grootsch en verheven geloof . . .

Hiertegenover de sterke, onsterfelijke jeugd van ons ras, met haar eeuwig groeiend en bloeiend heden, in droom en in daad, met haar sterken en dwingenden wil om te breken en te bouwen, eeuwig, nieuw en jong . . .

Carl Raddatz gaf een overtuigend beeld van den noodlottig dwalenden kunstenaar Reinhardt Torsten.

Het zoete vrouwmeiske Elisabeth Uhl werd waardig, sober en echt vertolkt door Kristina Soederbaum, een rol, zooals wij die van haar wel gewenscht, misschien verwacht, maar nog niet aanschouwd hadden. Kostelijk is ook de figuur van den vioolbouwer, vader Torsten (Max Gülstorff).

In haar soort geslaagd ook de romeinsche (romaansche!) zangeres Lauretta (Gernaba Paolieri), die ons beter dan wie of wat ook bewust doet worden van onzen Germaanschen eigen aard, waartegen de romaansche maar al te schril afsteekt, als oneigen, welhaast vijandig! Ook Mevrouw Uhl (Carole Toelle) is in haar weinig aantrekkelijke, maar goed bedoelende en bedillende moederrol goed getroffen.

Dat er oogenblikken van overgevoeligheid zijn, oogenblikken ook, dat de handeling geremd en verwaterd lijkt — met name in het begin bij wie zal het ontkennen? Een volmaakt meesterwerk werd echter — ons weten nog nooit voltooid!

Er is voor ons maar één slotsom: hier is iets grootsch, iets volksch, iets eigens gewrocht, hetwelk als speelfilm alleszins verdiend het praedicaat „künstlerisch" en „volkstümlich wertvoll" verworven heeft; hier is geschapen een eigentijdsch en volkseigen kultuurmonument van zuiver gehalte: een Germaansch epos van jeugd, liefde, trouw en bloed- en bodemverbondenheid; hier is overigens — onbewust? — een daad gesteld van volksch kultureel eerherstel ten aanzien van de volstrekt on-Germaansche film De Gouden Stad, die, ondanks haar goede spel-hoedanigheden, in wezen en inhoud volksvreemd en dus onvoorwaardelijk verwerpelijk is.

Als kleurenfilm is overigens niet nieuws gebracht na het onovertroffen Bad auf der Tenne.

Waarom tenslotte deze late nabetrachting?

Omdat de film Immensee, ondanks zwakheden en tekortkomingen, oeroude Germaansch-volksche waarden bevat en deze den volke ongekunsteld en ongemerkt weer in herinnering brengt, een bijzondere beteekenis en eigenaardigheid van deze film, die aan de kritiek klaarblijkelijk is ontsnapt.

LETTERKUNDIG LEVEN

FRAGMENT VAN DE TOESPRAAK BIJ DE UITREIKING VAN DE LETTERKUNDIGE PRIJZEN

DOOR DR J. VAN HAM

Reeds vele malen is in bijeenkomsten van kultureelen aard een oogenblik stilgestaan bij de verwondering, die ons bevangt als wij bedenken, dat midden in den strijd op leven en dood er nog aandacht wordt gevonden voor den kultureelen arbeid, die schijnbaar zoo weinig in dezen strijd is betrokken. Het is haast een gewoonte geworden, welke een bedreiging der oprechte verwondering is.

De verwondering is echter nog op een andere wijze dan door haar herhaling overbodig geworden. Het moet immers langzamerhand wel ieder duidelijk geworden zijn, dat wanneer de liefde en de bewondering voor de kultuur er niet meer was, niet brandend in ons was, deze gansche oorlogvoering geen zin had. Het moet toch wel ieder duidelijk geworden zijn, dat het in dezen oorlog gaat om het behoud van den Europeeschen geest, om het behoud van de Germaansche ziel in Europa, van de krachten van vormgeving, die voortgebracht hebben en voltooien dat wat groot en schoon is in ons en om ons, dat wat ontsproot aan ons diepste innerlijk en wat van buiten doordringen kon in diezelfde innerlijkheid.

Als een volk tot kultuurlooze massa wordt, en dat is de bedreiging van dezen oorlog, dan heeft dit volk zijn bestaansrecht verloren, dan heeft het geen zin meer om er offers voor te brengen.

Deze kultuur is echter niet afhankelijk van kultureele bijeenkomsten. Zij zou haar bezielende waarde voor den strijd behouden, ook als de oorlogsmobilisatie zoo totaal werd, dat tijdelijk een volmaakte kultuurstilte moest intreden.

Tegenover den donder der explosies en het dreunen der motoren zal echter de fluisterstem van den kunstenaar zich op het allerdoordringendst weten te handhaven, al was het alleen omdat ze voor een rechte oorlogvoering onontbeerlijk is.

Was het niet Gerhard Schumann, die schreef, dat wij met elk boek, dat wij naar het front zenden, meehelpen aan de eindoverwinning? Wat voor den soldaat geldt, is ook waar voor allen, die op welke plaats ook meearbeiden voor de overwinning. Wat van het boek gezegd is, geldt voor de geheele kunst.

En zoo is de ring gesloten: de geheele oorlogvoering om het behoud der kultuur, de geheele kultuur dienstig aan de overwinning.

En hiermee ben ik aangekomen aan een onderwerp, dat al evenveel en meer malen besproken is dan het onderwerp, dat ik in mijn inleiding aanroerde. Ik raak hier namelijk aan de vraag naar den zin van het dichterschap en ik weet, dat ik met de formuleering: „de geheele kultuur dienstig aan de overwinning" den weg geopend heb voor honderd en een misverstanden.

Het eerste en het honderdeerste van deze reeks van misverstanden is in het woord dienstig opgesloten. Hoe gemakkelijk immers is hieruit niet een aanval op de eigenheerlijkheid der kunst af te leiden, hoe lijkt daarbij niet de vrijheid van den kunstenaar in het gedrang te komen. Vraag ik naar opzettelijkheid in de kunst? Mag men de scheppende functie een ondergeschikte plaats aanwijzen? Maak ik den weg niet vrij voor den kitsch-kunstenaar, die niets liever wil, dan dat het een publiek geheim wordt, welke soort kunst het meest gewaardeerd wordt, om deze daarna aan den loopenden band te leveren? Werk ik misschien aan een schema om elken kunstenaar zijn plaats aan te wijzen in een strategisch plan?

Het zou niet moeilijk zijn met het opwerpen van vele vragen in verband met het woordje dienstig het tweede honderdtal te bereiken.

Het is echter evenmin moeilijk al die vragen in één antwoord af te doen. Ik spreek over dienst in vrijheid. In de scheppende eenzaamheid is de kunstenaar volmaakt vrij. Dat zijn werk, zoodra het in het licht treedt, in de gemeenschap wordt opgenomen en daar zijn taak vervult, belemmert deze vrijheid in geenen deele, maar stelt wel tegelijk in het licht, dat de kunstenaar arbeid verricht ten dienste van anderen.

Deze gebondenheid aan anderen beperkt niet de vrijheid van den kunstenaar.

Wie vreemd is aan de gemeenschap tot welke hij zich richt, wordt niet verstaan, of werkt ontbindend op deze gemeenschap. Wie de gemeenschap waartoe hij volgens geboorte behoort, verloochent, sluit zichzelf buiten, of wordt buitengesloten. Dat is geen waarschuwing uit burgerlijke angst voor stoornis. De vrijheid van den kunstenaar is zoo groot, moet zoo groot zijn, dat hij bij gelegenheid de groote onruststoker kan zijn in de gemeenschap, waarin hij geplaatst is. Daarom mag de dichter een revolutionair gelaat vertoonen. Ook dan nog wanneer hij rukt aan wat de gemeenschap schijnt te dragen, kan hij van die gemeenschap de dienaar zijn.

Ik spreek van gemeenschap, ik bedoel telkens de natuurlijke gemeenschap, die men volk noemt; ik sprak van dienst aan de overwinning, ik bedoel de verwerkelijking en handhaving van ons volk zooals deze alleen in de gezamenlijke zege der Germaansche wapenen een feit kan zijn.

De wapenen in dien strijd, de krachten van eer, godsdienst, vrijheid, overlevering, vernieuwing, dat zijn toch immers de drijvende krachten, die den Germaanschen strijder tegen een tienvoudige of grooter overmacht stand doen houden en die hem ook de overwinning zullen doen bezorgen, al deze krachten vinden in de kunst bezielden en bezielenden vorm.

Daarom is kunst dienst aan het volk, ook dienst aan al wat in dezen oorlog om een beslissing vraagt, maar overigens is zij alleen op toevallige raakpunten in dezen strijd betrokken.

BOEKBESPREKING

Josef Weber: *Die Verwandlung des Vesal* (*uitg. Karl H. Bischoff Verlag, Berlin, Wien, Leipzig*).

Dit boek van Vesalius, den grooten anatoom uit de zestiende eeuw, den vernieuwer der ontleedkunde, die niet als zoovele anderen uit zijn tijd slechts de schrijvers der oudheid, vooral Galenus, napraatte, maar zelf met eigen oogen, tegen verbod van kerk en traditie in, op menschelijke lijken anatomie bedreef, wat hem de vijandschap van velen op den hals haalde, doet mij in meer dan één opzicht denken aan de Odyssee van Homerus. Zijn leven, zooals Weber ons dit beschrijft, is een Odyssee geweest, een zwerven van land naar land, een nergens rust vinden, tot hij met zijn schip schipbreuk lijdt en als eenig overlevende aan land spoelt van een der Grieksche eilanden, waar hij tenslotte sterft. Gekweld door malaria ziet hij in zijn droomen telkens bonte beelden uit zijn vroeger leven, beelden die hem kwellen en benauwen soms, maar hem daarna meer en meer de zaligheid en het geluk van het eenvoudige leven der eilandbewoners, die hem liefderijk hebben opgenomen in dit arkadisch paradijs, doen deelachtig worden. Hij, de groote geleerde en intellectueel, wordt een der hunnen, leeft harmonisch te midden van deze eenvoudige eerlijke menschen en is hun ten zegen. Een piraat en zijn gezellen weet hij aan ditzelfde milieu te binden.

Zijn leven in dienst van de wetenschap eindigt in dienst van de liefde aan hen, die hij gedurende zijn ballingschap heeft lief gekregen.

Ook een ander boek kwam mij in de gedachten, toen ik dezen roman van Vesalius' leven las, nl. Kolbenheyers trilogie over Paracelsus. Maar hoe anders is de stof bewerkt. Paracelsus van Kolbenheyer heeft iets demonisch. Dit boek ademt ondanks zijn bewogenheid toch liefde en stille wijsheid. Het stelt ons steeds, en dat wordt op wonderschoone wijze gedaan, op den drempel van twee werelden. In den droom wordt Vesalius' intellectueele verleden opnieuw doorleefd, wakend bevindt hij zich te midden van de wereld der van nature eenvoudigen, gebonden aan hun gezin en den bodem, waarop zij geboren en getogen zijn.

Moest dat eigenlijk niet altijd zoo zijn? Zij, de eenvoudigen, begrijpen hem, in het intellectueele milieu van vroeger heeft hij zelden of nooit begrip gevonden.

En Vesalius vindt in dat nieuwe leven op dat Grieksche eiland de synthese ten volle. Hij keert tot de natuur en het eenvoudige leven terug, heeft vrede met deze ontzegging en ascese.

Hij, de zoeker naar waarheid en natuur, keert in tot het leven der eenvoudigen. Is Vesalius werkelijk zoo geweest? Vaak lijkt het ons als wij het boeiend geschreven boek van Weber lezen, of wij meer een heilige dan een mensch voor ons hebben.

Was Vesalius werkelijk een heilige? Wie zal het zeggen? Maar wat doet het er ook toe. Het boek zit zoo vol van wijze diepe gezegden, appelleert voortdurend aan de hoogste menschelijke eigenschappen en houdt ons van het begin tot het einde in den ban van zijn geschilderde tableaux vivants en zijn levendigen dialoog, dat wij ons geheel en al overgeven en zonder te vragen, of alles zich in Vesalius' leven precies zoo heeft afgespeeld als hier wordt beschreven, den droom die ons hier wordt voorgetooverd, meedroomen en niet verzadigd worden van te genieten van dezen lijvigen roman van 682 bladzijden, dezen schoonen droom, waarin toch eigenlijk geen woord te veel staat en die tot lezen en herlezen noopt.

Dr J. H. Schuurmans Stekhoven Jr.

Otto Heuschele: *Geisteserbe aus Schwaben, 1700—1900*, (*uitg. Verlag von J. F. Steinkop, Stuttgart*).

Zwabenland is in het rijk van den geest de eeuwen door, maar wel vooral in den tijd van de 18de en 19de eeuw, van een vruchtbaarheid en rijkdom geweest, die niet weinige onderzoekers er toe hebben verleid het „Zwabische" met het Duitsche in het algemeen te vereenzelvigen. Andere geleerden weer — o.a. Heinz Burger in zijn „Schwabentum in der Geistesgeschichte" — trachtten den philosophischen stijl van een Hegel en een Schelling te verklaren uit het bestaan van een specifiek Zwabischen geest. Onlangs echter heeft Max Wundt in een studie, die gewijd is aan de rassische gebondenheid der Duitsche philosophie, Zwabenland geplaatst in het ruimere geestelijke verband van wat hij de Romantiek — meer als algemeen geestelijken stijl bedoeld — noemt, van een kultuurbeweging dus, die boven den Zwabischen geestesaard uitgaat en die, naar Wundt aan de hand van raskundig en sibbekundig materiaal aantoont, in een gebiedszône thuis is, die zich uitstrekt van Z.W. naar N.O. Duitschland. In de geesteshouding, door Wundt in die studie „romantisch" genoemd, passen vrijwel alle der door Otto Heuschele in het hier aan te kondigen boek bijeengebrachte denkers en dichters, die uit Zwabenland afkomstig waren. Want zij allen — Heuschele wijst er in zijn voorwoord op — worden gedragen door een geest, welks sterkste en meest eigenlijke kracht die der synthese is, „jene Kraft der Vermählung und Verknüpfung, der Vermittlung und Versöhnung". Deel en geheel, ik en wereld, zijn er denken, uiterlijk en innerlijk behooren voor deze geestelijke houding bijeen, vormen voor haar geen tegenstelling, zooals voor het zuivere Noordsche en het Noordsche-Faalsche denken, maar bepalen elkaar en laten zich niet ieder afzonderlijk grijpen noch begrijpen.

Het is interessant te zien, hoe bij vrijwel alle geleerden en dichters, wier beschouwingen in dit boek zijn bijeengedragen, deze geestelijke stijl zich manifesteert, allereerst en vanzelfsprekend wel bij de groote Zwabische vertegenwoordigers van het Duitsche idealisme, maar ook bij mannen als Friedrich Liszt en Ferdinand von Hochstetter, Robert Mayer en Ludwig Uhland, Wilhelm Hauff en zoovele anderen.

Waar Otto Heuschele zich in zijn bloemlezing — zooals de titel reeds zegt — heeft beperkt tot figuren uit het *Zwabische* geestesleven en waar „de Zwabische geest" — zooals uit de enkele opmerkingen, over Max Wundt's boek gemaakt, bleek — moet gezien worden in het kader van de meeromvattende geestesstrooming en geestesstijl der „Romantiek", daar zou het voor menigen lezer gewenscht zijn geweest, dat de verzamelaar van deze geestelijke paarlen aan de Zwabische kroon in zijn inleiding had uitgesproken, waarin hij het typisch Zwabische, dat wil dus zeggen het door den bodem bepaalde, van de hier bijeengebrachte materie heeft gezien.

Maar dat betreft slechts de inleiding; de eigenlijke inhoud van het boek geeft een gaaf en gesloten beeld van de scheppingen van een land, dat binnen de grenzen van het Duitsche Rijk in geestelijken rijkdom zijn gelijke niet kent, en van een tijd, die als geen andere vruchtbaar voor de geheele Duitsche en daarmee Europeesche kultuur is geweest.

A. B. Roels

A. W. Bijvanck: *Nederland in den Romeinschen tijd, I en II* (*uitg. E. J. Brill, Leiden*).

De schrijver, die aan de Leidsche Universiteit Klassieke Archaeologie en Oude Geschiedenis doceerde, gaf in 1930 resp. 1935 twee deelen „Excerpta Romana" in de reeks van 's Rijks Geschiedkundige Publicatiën uit, die thans gevolgd zullen worden door een derde deel. In deze deelen worden de Romeinsche bronnen tot de geschiedenis van ons vaderland behandeld: de uittreksels uit de Grieksche en Romeinsche auteurs, de inscripties, en in het komende derde deel de vondsten.

Bij deze zoo volledig mogelijk verzamelde bronnen behoort uiteraard ook een historische verwerking ervan, en deze geeft Prof. Bijvanck in dit werk.

In hoofdzaak bestaat het boek, na een algemeene inleiding, waarin ondanks het voorafgaan van een ander deel van den schrijver over de „Vóórgeschiedenis" van Nederland, bedoeld als inleiding op dit werk, ook de voorafgaande eeuwen der vaderlandsche geschiedenis opnieuw kort worden behandeld, alsmede de beschrijving van het land en een hoofdstuk over de ontdekking door Grieken en Romeinen van het Westen, uit een historisch overzicht (eerste deel, hoofdstuk 2—5 tot en met den Bataafschen opstand, tweede deel hoofdstuk 9—10 daarna). Daartusschen vallen twee hoofdstukken (II, 6—7), waarin een beschrijving wordt gegeven van land en bewoning, vooral aan de hand van de vondsten, en één hoofdstuk (II, 8) gewijd aan het leven: bestuur, Nederlanders in het Romeinsche leger, het leven in het Noorden, het materieele en het geestelijke leven.

De schrijver heeft ter voorbereiding van dit werk niet alleen de door hemzelf met zooveel zorg verzamelde bronnen geraadpleegd, doch geeft blijk, ook de moderne literatuur over zijn onderwerp te beheerschen, al mis ik ook vele namen van thans nog levende Duitsche collega's, o.a. H. von Petrikovits, Oelmann, von Massow, H. Koethe, von Uslar, Oxé e. a., wier onderzoekingen deels toch van zoo eminent groot belang zijn.

Uiteraard is dit nu niet bepaald een boeiend werk, dat kon men niet anders verwachten, zeker niet bij de opsomming der vondsten in II, 6—7, en ook het doorloopend geschiedverhaal, uit Romeinsche bronnen samengesteld, munt in dit opzicht niet uit. Doch, wanneer men een in het algemeen betrouwbaar naslagwerk zoekt over dit tijdvak, is dit werk zeker aanbevelenswaardig, en ongetwijfeld ligt er een groote massa werk in verscholen. Weinig gelukkig acht ik de opmerking, misschien als enkele andere plaatsen letterlijk van een Romein overgenomen: „Anders dan gewoonlijk gaven de Germanen

na dezen eersten tegenslag den strijd niet op" op blz. 142. 't Is bezijden de waarheid en riekt naar tendens!

De gegevens van Peters afkomstig over Heerlen zijn achterhaald en onjuist. „Een toestel voor de verwarming" (blz. 324) is een zonderlinge uitdrukking voor een Romeinsch hypocaustum!

De kaartjes zijn wederom, evenals in de „Voorgeschiedenis", in het algemeen van weinig wetenschappelijke waarde en dienen alleen voor het terugvinden van vindplaatsen, waarvan de ligging den lezer eventueel onbekend mocht zijn.

Het grootste bezwaar van dit boek, hoe verdienstelijk overigens ook als samenvatting, moet in onze oogen zijn, dat behalve in de inleiding, en het allerlaatste onderdeel van het laatste hoofdstuk over „Germanen en Romeinen in ons land", de bronnen, maar ook de zienswijze van den schrijver zoo geheel Romeinsch zijn. Dit ligt natuurlijk deels aan de stof, die voor deze zienswijze kant en klaar ligt, doch voor een Germaansche visie omgewerkt moet worden, hetgeen, ondanks de aanwezigheid van andere auteurs, die in dit opzicht al voorbereidend werk hebben gedaan, toch altijd meer inspanning vergt. Niettemin behoort de schrijver zich ervan bewust te zijn, dat datgene, wat hij thans tot stand gebracht heeft, gelijkstaat met het onmogelijke geval, dat een Nederlander een boek zou schrijven over den 80-jarigen oorlog met uitsluitend gebruik van Spaansche bronnen.

Wij zouden in dit laatste geval dankbaar zijn voor een bronnenuitgave ter aanvulling van wat wij van onze voorouders overgeleverd hebben, doch een verwerking dezer bronnen tot een Spaansche visie van het gebeuren in den opstand zou voor ons onaanvaardbaar zijn, en zoo ware het ook de eenige juiste weg geweest, ook voor den Romeinschen tijd op zijn minst de beide kanten te doen hooren!

Prof. Dr F. C. Bursch

Gelaat der dichters, een keuze uit de hedendaagsche revolutionaire poezie in Noord- en Zuid-Nederland, samengesteld en ingeleid door Henri Bruning (*uitg. De Amsterdamsche Keurkamer, Amsterdam*).

Dat een verkondiger eener het geestelijk en maatschappelijk leven vernieuwende wereldbeschouwing behalve zijn eerlijke, gave bezieling tegelijk als kunstenaar een daarmee in harmonisch verband staande begaafdheid en scheppingsdrang vermag te toonen, is in alle tijden een zeer zeldzaam voorkomend verschijnsel geweest. Eenerzijds is er de mogelijkheid, dat een groot kunstenaar lang voor zijn tijd, worstelend met de groote problemen van het tijdsgewricht, waarin hij leeft, deze in een hoogeren vorm weet te formuleeren: hij is de wegbereider, de pionier, de waarachtige revolutionair, aan wien de na hem komenden zich kunnen oprichten. Zoodra de hevig kolkende en de zich onder de moeilijkste omstandigheden zijn weg zoekende bergbeek der groote zieners wordt overgenomen door den rustigen statigen vloed in de groote wereld beneden, dan ontmoeten wij in dezen stroom een bonte mengeling van werkelijk hoogbegaafden, maar ook van hofpoëten en gelegenheidsdichters. En zoo staan te anderer zijde de zwakkere talenten, die in edelen drang trachten vorm te geven aan het beste wat in hen leeft. Zij zijn bezield door het idee der vernieuwing, door de gedachte aan meer rechtvaardigheid, aan meer liefde, aan meer waarachtigheid.

Bruning las verzen samen uit het werk van hen, die in de laatste jaren aanhangers waren of werden van het nationaal-socialisme. Men kan voor zoo'n poging zijn belangstelling hebben. Natuurlijk zijn er talloozen onder de thans levende dichters, die eenzelfde verontwaardiging, een zelfde smart en eenzelfde laaiende haat in hun hart dragen over de voortschreidende anarchie in geestesgesteldheid en maatschappij. Slauerhoff, Vestdijk, Marja, van Oosten enz. zijn op hun wijze óók revolutionairen. Maar Bruning koos hier met fijnen zin alléén uit verzen van o.a. Kettmann, Eekhout, Barends, Wijdeveld, de Graaff en uit eigen verzen, en schreef een degelijke inleiding, die aan het geheel het noodige relief en voor het groote publiek de nu nog noodzakelijke rechtvaardiging schonk.

Dr H. H. Diephuis

Dr F. M. Huebner: *De Romantische Schilderkunst in Vlaanderen* (*uitg. N. V. Uitgevers-Maatschappij „Oceanus", 's-Gravenhage*).

De lezers van Dr F. M. Huebner's boekwerk „De Romantische Schilderkunst in de Nederlanden" zullen met belangstelling naar de onlangs verschenen studie „De Romantische Schilderkunst in Vlaanderen", welke, ofschoon zij een afgerond geheel vormt, toch als een vervolgdeel op het eerstgenoemde kunstgeschiedkundige geschrift is te beschouwen, hebben uitgezien.

De nieuwe Vlaamsche schilderkunst wordt in de officieele boeken veelal als een onderdeel van de Belgische kunst beschouwd; alsof het Vlaamsche wezen in den Belgischen staatsburger zou zijn opgegaan.

Dr Huebner rekent met dit misverstand af en toont aan, dat de Vlaamsche romantiek een eigen karakter heeft, een Germaansch karakter.

„De blik ter zijde naar Duitschland en naar Nederland, heeft daarbij de Vlaamsche schilders niet verward en hen niet op een dwaalspoor gebracht. De inspiratie, die zij ontvingen, heeft in beide gevallen de Vlaamsche romantici geholpen om zich zelf te vinden. Terwijl de Duitsche kunst hun den stoot en het voorbeeld gaf, om naar nationale onderwerpen te grijpen en daarin het historisch verleden van het volk te verheerlijken, gingen de Noordelijke Nederlanden hun, vooral met vakkundige aanwijzingen, voor. Zij leerden de Zuid-Nederlandsche vertegenwoordigers der romantische school tot inkeer te komen en niet in schetterende bravoure, niet in drukke gebaren, doch in ernst en matiging het essentieële te zoeken. De ingeschapen voorliefde voor het dramatische werd hierdoor beteugeld, de drang tot een dronken makende coloristische uitbundigheid ingetoomd. Het waren de beginselen van eenvoud, oprechtheid en bescheidenheid, die zij evenals de Hollandsche meesters der romantiek tot de hunne maakten."

Dr Huebner geeft in zijn boek gave en scherpe karakteristieken van personen en toestanden en geheel het veelbewogen tijdsbestek van de romantiek krijgt reliëf en kleur. In een figuur als Hendrik Leys beleeft de Vlaamsche romantiek haar hoogtepunt: Vermeylen schreef destijds zelfs, dat Leys een eenige plaats in de Europeesche romantische school heeft ingenomen.

Het is de verdienste van dit werk, dat het op belangrijke figuren, welke in het vergeetboek dreigen te geraken, wederom de aandacht vestigt.

Jammer, dat er op bladz. 96 een zetfout is blijven staan. Hendrik Leys was 38 jaar oud, toen hij van een kunstreis naar Duitschland „innerlijk vernieuwd en verrijkt" naar Vlaanderen terugkeerde.

„De Romantische Schilderkunst in Vlaanderen" is een aanbevelenswaardig boekwerk. Bovendien is het een kostelijk platenboek, dat binnenkort in geen enkele boekenkast van de kunstliefhebbers zal ontbreken.

J. W. Peschar

Will-Erich Peuckert: *Sebastian Franck. Ein deutscher Sucher* (*uitg. Verlag R. Piper & Co, Munchen*).

In zijn prachtige werken over den wonderlijken Paracelsus en den revolutionnairen Copernicus bewees Will-Erich Peuckert reeds zijn fijn gevoel voor, en zijn diep inzicht in de gecompliceerde geestelijke situatie, waarin zich de Duitsche landen der 15de en 16de eeuw bevonden. Hij begreep dezen tijd als den overgang van een af- en uitgeleefde middeleeuwsche wereld, die in haar eigen kerkelijk-religieuze bindingen verstrikt geraakt was, naar een nieuwe, een „moderne" wereld, waarin de mensch zijn waardigheid in zichzelve vond, zich bevrijdde van alle bovennatuurlijke en ook van veel natuurlijke gebondenheid en zich in wilde begeestering neerwierp voor het afgodsbeeld van den vrijen, den verstandelijken mensch.

De vergelijking van een dergelijken overgangstijd met dien, waarin wij leven, dringt zich langs natuurlijken weg op, en Peuckert verzuimt dan ook niet op de vele overeenkomstige trekken van deze beide crises te wijzen, evenmin echter de verschilpunten met nadruk naar voren te brengen. Daardoor verkrijgen zijn historische beschouwingen in zekeren zin een actueele waarde en een politiek-paedagogisch karakter.

In zijn nieuwste werk heeft Peuckert nu naar een anderen Duitschen denker uit dienzelfden tijd gegrepen, naar den „wahrhaft genialen Denker und Schriftsteller" (het woord is van Dilthey) Sebastiaan Franck, in 1499 in Donauwörth geboren en, na een leven dat in zijn rustelooze gejaagdheid van stad naar stad aan dat van den eveneens in dien tijd levenden Zwitserschen wonderdokter doet denken, in 1542 in Bazel gestorven.

Het is een waarlijk fascineerende figuur, deze Duitsche zoeker, zooals Peuckert hem ons teekent; een man met een hartstochtelijke liefde voor zijn vaderland en voor zijn moedertaal; een veelzijdig denker op het gebied van de theologie, de volkskunde, de geschiedenis en de kultuurphilosophie; een religieuze geest, die noch als katholiek priester, noch als orthodox lutheraan zijn godsverlangen vermocht te stillen, maar die in navolging van Meister Eckehart slechts bevrediging vond bij een godsdienst naar eigen aard, vrij van kerkelijke en dogmatische voorschriften; een mensch, die niet den bijbel, maar het boek der geschiedenis als de ware openbaring Gods beschouwde.

Peuckert toont ons in zijn omvangrijke werk over dezen grooten Duitscher, hoe ondanks, maar ook dank zij, de vreemde invloeden, waaraan Franck's leven en denken onderhevig was, zijn eigen aard zich langzamerhand ontwikkelde en ontplooide en hem tenslotte deed worden tot een figuur, die in zijn rassische gebondenheid de eeuwige waarden van het Germaansche bloed vertegenwoordigde op een wijze, die ook voor onzen tijd nog voorbeeldig mag heeten.

A. B. Roels

Windstärke 9. *Eine Auswahl Fesselnder Seegeschichten* (*uitg. Gauverlag Bayreuth*).

Iedere zeeman weet wat windkracht 9 beteekent. Dan giert en fluit het door het want en om de dekhuizen, dan dondert de eene golf na de andere op het schip neer, dan weet de zeeman, dat hij al zijn kracht en kunde noodig heeft om zijn schip te behouden.

Van die kracht en van dat daverende stormgeloei hadden we iets verwacht in een boek, dat tot titel draagt „Windstärke 9". Maar de

verhalen die er in zijn opgenomen doen eerder denken aan een flauwe labberkoelte of aan een windstilte, die het zeilschip op een oor laat drijven. En evengoed als een zeeman bij zoo'n lauw en flauw windje wel eens tegen zijn slaap moet vechten, omdat er niets is, dat hem noodzaakt zijn aandacht en zijn spieren te gebruiken, zoo sukkelt de lezer van deze 13 zeeverhalen ook al spoedig in een zoeten dommel, wanneer hij er zich lang in verdiept.

Het is verwonderlijk, dat de samenstellers geen beter materiaal hebben gebruikt. Er zijn zeker honderden zeeverhalen in de Duitsche literatuur te vinden, die veel en veel beter zijn dan dit samengezocht bundeltje van lauwe-geschiedenisjes-zonder-leven! Het is mogelijk, dat onze voorouders hun lange winteravonden er zoetjes mee hebben doorgebracht bij het zacht-gele schijnsel van hun petroleumlampen. Doch bij onzen tijd van flitsend-fel electrisch licht passen ze zeker niet meer!

Van alle schrijvers op één na is één verhaal opgenomen. Die uitzondering is Heinrich Schmidt, die in de eerste helft der vorige eeuw leefde. Van hem staan er zes verhalen in, waarvan het eene nog doodscher, saaier en vervelender is dan het andere. „Der Kaper" bijvoorbeeld is een ouderwetsche draak onder het bekende motto van „Kom terug, alles is vergeten en vergeven". Het past eerder in een bundeltje onder den titel „Onze grootouders in Amor's net" dan in een bundeltje zilte verhalen van de zee.

Van de andere verhalen moet hetzelfde worden gezegd. Alleen „Windstärke 9" naar welk verhaal de bundel is genoemd, is een gunstige uitzondering. Friedrich Gerstäcker heeft over het bekende gegeven van een schip in nood een sterk en levend verhaal geschreven, dat van de eerste tot de laatste letter boeit.

Maar al met al is het boek „Windstärke 9" een triest geheel, dat met den frisschen wind, de klare ruimte en het eeuwig golvenspel der zee niet veel gemeen heeft!

Anno Teenstra

De roeping van den Duitschen dichter in dezen tijd, bijeengebracht door Prof. Dr Heinz Kindermann. *Met een inleidend woord van* Hans Hinkel. *Vertaald door* Mej. Mr J. de Boer *en* Jkvr. Dr M. J. Hartsen *(uitg. De Amsterdamsche Keurkamer, Amsterdam)*.

Dit werk is een bloemlezing van de beste opstellen over de roeping van den Duitschen dichter, geschreven in de jaren vóór de machtsovername. Het boek verscheen in Duitschland in 1933 en de opstellen daarin bijeengebracht, zijn niet voor dit boek geschreven, maar waren alle reeds eerder gepubliceerd of uitgesproken.

Ruim twintig schrijvers, ouderen en jongeren, spreken zich hierin uit over de taak van den Duitschen schrijver in de jaren van strijd voor een nieuw Duitschland.

Natuurlijk is de kring tot wie zich deze schrijvers richten niet altijd dezelfde en dat bepaalt gedeeltelijk den inhoud en den toon van deze opstellen. Er zijn schrijvers bij van 30 jaar in 1933 en van 70 jaar, ze komen uit verschillende streken van Duitschland en van over de grens uit christelijken en niet-christelijken kring.

Ondanks al deze verschillen is er een groote eenheid in het getuigenis, dat ze afleggen over hun verantwoordelijkheid temidden van hun volk. In de eerste plaats is dit werk een poging tot toenadering tegenover allen, die vreemd staan tegenover het groote revolutionaire gebeuren van den tijd. Het is één hartstochtelijk pleidooi voor de gedachte, dat de schrijver medeverantwoordelijk is voor het gezamenlijk gebeuren en trouw tegenover de volksgemeenschap moet betrachten. Een kunstwerk en een kunstenaar kan en mag niet in zichzelven zalig zijn, maar heeft een eeuwigen zin. Ach, de groote kunstenaars van alle eeuwen hebben toch altijd gevoeld, dat zij midden in het leven staan.

Deze bewuste verantwoordelijkheid heeft echter niets te maken met opzettelijkheid. Kunst is een natuurlijke plant, die uit den diepsten grond opkomt, uit een anderen voedingsbodem dan waarop de boom der kennis wast. Daarom kan literatuur niet gereglementeerd worden, en daarom kan een dichter zich ook niet tot wereldhervormer opwerpen. Dat kan echter nooit wegnemen, dat een schrijver door gedachten gedragen wordt, en dat hij gelooft in de kracht van zijn woord, en zijn beteekenis voor het heden en voor de toekomst beseft.

Tusschen de beide polen — de ontkenning van een intellectueel, propagandistisch dichterschap en de beleveing van een nationaalrevolutionaire gedrevenheid in den dichterlijken arbeid — liggen de in bonte afwisseling bijeengelegde gedachten van de schrijvers, die in dit boek over den aard en de roeping van hun kunst spreken.

Baanbrekend noemt Prof. Kindermann de woorden van Hans Grimm: „Ik meen, dat in dezen geweldigen tijd zoowel lezer als schrijver een nieuwen plicht hebben: zij moeten, de een opnemend de ander scheppend, met allen hartstocht doordringen tot het begrip van dat groote stuk van het leven van den enkeling, dat bepaald wordt door het lot der natie. Het menschelijke en rampzalige eigen leven moet ieder nationaal leeren zien. De regel: „Zalig, die zich zonder haat van de wereld afsluit" kan voor ons niet gelden, al zou daarachter een tweede Faust ontstaan; want thans staan de natuurlijke vrijheid en de natuurlijke aard van kinderen en kindskinderen van ons volk voor menschelijke eeuwigheden op het spel!"

Hierin klinkt dat zelfbewustzijn en tegelijk de nederigheid van den schrijver, die weet, dat zijn leven niets is, dat van zijn volk alles maar die juist daarom een kracht ten leven voor zijn volk moet zijn.

Alleen een opstel van groot formaat kan aan den inhoud van dit boek recht doen wedervaren. Misschien komt de gelegenheid daartoe nog. Nu volsta ik met deze aankondiging, die niet langer op zich mocht laten wachten.

Dr J. v. Ham.

Kurt Pastenaci: *Van Jutland tot Byzantium. De vijfhonderdjarige strijd der Germanen tegen Rome (uitg. La Rivière en Voorhoeve, Zwolle)*.

De schrijver van dit boekje, dat in nog geen negentig bladzijden den verbeten strijd der Germaansche stammen tegen het Romeinsche Rijk en hun taaie worsteling met de sterk gecentraliseerde macht van het Imperium behandelt, komt aan het slot van zijn beschouwingen tot de conclusie, dat de z.g. „aangeboren" tweedracht der Germanen een geschiedkundige dwaling vormt; uit „de oudheidkundige vondsten en ook de mededeelingen der oude schrijvers" blijkt volgens hem, dat — althans tot aan de derde eeuw n.o.j. — gewapende conflicten tusschen verschillende Germaansche stammen slechts hooge uitzonderingen vormden. Dat is een wel zeer vermetele uitspraak, die, naar Prof. Jan de Vries onlangs in Nieuw Nederland betoogde, niet met de feiten in overeenstemming kan worden gebracht. Pastenaci is dan ook vervallen in de fout, die gemaakt wordt door allen, die — doordat zij al te enge opvattingen huldigen over het wezen en het constant karakter van het ras in het algemeen en de Germaansche rassenziel in het bijzonder — leven in de verkeerde veronderstelling, dat wat zij in een bepaalden tijd als juist zien, ook in den loop der eeuwen als zoodanig moet zijn gewaardeerd.

Dit neemt intusschen niet weg, dat Pastenaci's boekje een goede handleiding is voor hem, die zijn kennis van dezen belangrijken historischen tijd wil opfrisschen.

A. B. Roels

Wilhelm Waetzoldt: *Niccolo Machiavelli (uitg. F. Bruckmann Verslag, München)*.

„J'en suis faché", schreef de groote koning slechts enkele jaren na zijn requisitoir Antimachiavell, „mais je suis obligé d'avouer, que Machiavell a raison". En daarmee is in enkele woorden verklaard, waarom politici en denkers uit alle landen der wereld en uit alle tijden der geschiedenis zich steeds weer onweerstaanbaar, onvrijwillig ook dikwijls, aangegrepen en aangetrokken voelden door den grooten Florentijn, die zijn naam heeft gegeven aan een wijze van politiek handelen, het machiavellisme, dat men niet pleegt uit te spreken dan in felsten afkeer en diepste verachting. En toch kent men den gehaten man slechts weinig, wanneer de eenige associatie, die zijn naam voor den geest roept, slechts die van koude berekening, eerloos pragmatisme en bloedige tyrannie is. En het is daarom goed — ook sedert Ranke hem heeft begrepen als een arts, die wel eens voor ziektegevallen komt te staan, waar slechts vergift redding brengen kan — dat de toch reeds zoo uitgebreide Machiavelli-literatuur steeds weer verder uitgebreid wordt met werken, die het eerherstel van den grooten politicus, den hartstochtelijken vaderlander en den door het lot geslagen mensch, die Machiavelli was, beoogen. Daarnaast heeft het boek van Wilhelm Waetzoldt de eigenaardige bekoring, die er steeds in is gelegen, wanneer de geleerde van een bepaald vak een historische figuur onder zijn loupe neemt, die niet op dat bepaalde gebied, maar op geheel ander terrein zijn roeping vond en zijn faam verwierf. Waetzoldt is kunst-historicus en het beeld, dat hij van Machiavelli en van het Italië van die dagen teekent, is dan ook van den warmen kleurenrijkdom, waarvoor de kunstbeschouwer zoo gevoelig is. Dat door het plaatsen van een figuur als Machiavelli tegen den achtergrond van het welig bloeiende kunstleven van het Florence der Renaissance, ook de politieke en staatsrechtelijke problematiek, die door Machiavelli is opgeworpen, in een geheel nieuw perspectief en een vroeger onbekende kleurschakeering komt te staan, behoeft wel geen betoog.

Zoo is Waetzoldt's boek een waardevolle aanwinst van de literatuur over den man, die als geen ander om zijn leer is verguisd, maar die ook als geen ander immer en overal navolging heeft gevonden.

A. B. Roels.

BOEKAANKONDIGING

Erwin H. Rainalter: *De kleindochters van Cleopatra. Vertaald (uitg. Nederlandsche Uitgeverij Opbouw, Amsterdam)*.

Martin Raschke: *De erfgenaam. Vertaald door P. A. J. Brons (uitg. Boot, 's-Gravenhage)*.

Ludwig Tügel: *Ware vriendschap. Vertaald door Casper de Jong (uitg. Boot, 's-Gravenhage)*.

W. A. M. van Heugten: *Het daagt (uitg. Deurnsche Boekdrukkerij, Deurne)*.

Rudolf Nanjok: *Beken vloeien samen tot een stroom . . . Vertaal ddoor J. H. W. Boelens (uitg. La Rivière en Voorhoeve, Zwolle)*.